



ELEONORA SPARVOLI

CONTRO IL CORPO

PROUST E IL ROMANZO IMMATERIALE



FRANCOANGELI

Copyright © 1997 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Edizione							Anno										
1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, non autorizzata. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita ed è punita con una sanzione penale - sino alla reclusione nei casi più gravi (art. 171 legge 22.4.1941, n. 633). Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano.

I Lettori che desiderano essere informati sulle novità pubblicate dalla nostra casa editrice possono scrivere, inviando il loro indirizzo a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano", ordinando poi i volumi desiderati alla loro libreria preferita.

Indice

1. Il corpo opaco e oscuro	pag. 9
2. Fuga dalle apparenze	» 39
3. Il mondo smaterializzato	» 65
4. L'arte senza il corpo	» 97
Indice dei nomi	» 137

Pertanto, nel tempo in cui siamo in vita, come sembra, noi ci avvicineremo tanto più al sapere quanto meno avremo relazioni col corpo e comunione con esso, se non nella stretta misura in cui vi sia imprescindibile necessità, e non ci lasceremo contaminare dalla natura del corpo, ma dal corpo ci manterremo puri fino a che Iddio stesso non ci avrà sciolto da esso. [...] Questo io penso è la verità.

Platone

Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria.

Nietzsche

1. Il corpo opaco e oscuro¹

È la serata dell'amicizia. Il Narratore è con Saint-Loup in un ristorante di Parigi. I due parlano animatamente, e nel calore del colloquio prendono vita di nascosto, come retropensieri, i ricordi di Doncières, uno dei paradisi della *Recherche*, nel quale la vita militare è una bella favola di principi e cavalieri: coraggiosi, oltre che benigni verso i più deboli. Durante la cena Saint-Loup compie un gesto che sembra nascere spontaneamente dall'atmosfera evocata. Quasi cammina sulle pareti della sala per portare al Narratore infreddolito un cappotto di vigogna. Il Narratore l'osserva incantato: Saint-Loup è in quel momento il più elevato dei modelli. Nobile, forte, e tenero amico.

Telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas *opaque et obscur* comme eût été le mien, mais *significatif et limpide*, transparaissaient comme à travers une oeuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée, et rendaient les mouvements de cette course légère que Robert avait déroulée le long du mur, aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise².

Quest'elogio di Saint-Loup è assai prezioso: non per far luce sul suo carattere, di cui offre un ritratto idealizzato, suscettibile - com'è

¹ Tutte le citazioni della *Recherche* sono tratte da: Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, Paris. Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), voll. IV, 1987-1989. La cifra romana indica il volume, la cifra araba la pagina.

² *Le Côté des Guermantes*, II, p. 707. Il corsivo è nostro.

noto - di radicali modifiche. L'elogio è utile perché rivela più d'un segreto intorno alla psicologia di chi racconta. Robert, - così si dice - possiede un corpo *significativo e limpido*: a differenza del Narratore, che ne ha uno *opaco e oscuro*. L'interesse del brano è proprio nella scelta di questi attributi, e ancor più nella loro posizione. Gli aggettivi *opaco* e *oscuro* sembrano impropri, a una prima lettura. Inadatti a qualificare un corpo. Ma acquistano una straordinaria forza semantica a contatto degli aggettivi che Proust contrappone loro: *significativo e limpido*. Notiamo, allora, come il passo sia costruito su una figura retorica: il chiasmo, che obbligando in uno schema rigido i quattro aggettivi, li restituisce a un significato chiaro e inequivocabile. Il corpo del Narratore è *opaco* - alla lettera, senza più fluttuazioni di senso: non trasparente, *non limpido*. Quando si muove non lascia vedere ciò che contiene in sé: emozioni, pensieri, sogni... (Noi ci figuriamo il corpo come l'involucro d'una personalità³). Ed è anche *oscuro*, il corpo del Narratore: cioè non si fa comprendere. Simile a un crudele oracolo proferisce messaggi *senza significato*.

* * *

In un suo bel saggio, Philippe Chardin descrive l'anomalia che accomuna i protagonisti dei cosiddetti "romanzi della coscienza infelice"⁴. (Opere somme: *A la recherche du temps perdu*, *La mon-*

3 "C'est sans doute l'existence de *notre corps*, semblable pour nous à un vase où *notre spiritualité* serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession" (*Sodome et Gomorrhe*, III, pp. 153-4. Il corsivo è nostro).

4 P. Chardin, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982. Il riferimento è naturalmente alla *Fenomenologia dello spirito*. Ricordiamo che Hegel definiva *coscienza infelice* la coscienza dell'uomo religioso, in quanto irrimediabilmente separata da Dio, suo unico oggetto d'amore. Infelice anche perché avverte la propria smisurata imperfezione, la propria nullità al cospetto di Dio. Ovviamente i romanzi presi in esame da Chardin nulla hanno a che fare con la coscienza religiosa: ma in essi vengono descritti atteggiamenti che da un punto di vista formale riproducono quelli del credente dinanzi alla divinità, e dinanzi al mondo reale. Secondo Hegel la religione ingenera nell'umanità un tenace solipsismo: l'uomo cerca un rapporto diretto con Dio, facendo a meno di qualunque mediazione sociale. Cosicché la vita collettiva diviene ai suoi occhi del tutto priva di valore. Ebbene, sia il

tagna incantata, L'uomo senza qualità, La coscienza di Zeno). Essi paiono sempre inadeguati alle esigenze della realtà, non avendo più come punti di riferimento le nozioni di spazio e di tempo. Nessuno di loro può considerarsi figlio d'un ambiente, d'una società o d'una storia, così come accadeva alle figure del romanzo realista. Nei romanzi della "coscienza infelice" ogni posizione raggiunta è casuale e perciò precaria, nessun personaggio riveste un ruolo, nessuno, per esempio, lavora. Tutti si limitano ad occupare il ristretto spazio designato dalla loro persona - spazio che non appartiene a nessuna comunità, e non accoglie azioni, né subisce influenze esterne, ma è pervaso d'un rimuginio ininterrotto. La celebre sedia a sdraio in dotazione ai pazienti del Berghof fa tutt'uno col corpo di Hans Castorp, che vi si stende per buona parte del giorno, in un'esistenza intorpidita dal sonno e dal pensiero improduttivo. Sedia a sdraio che ha più d'un carattere in comune col letto in cui il Narratore, nella penombra di molte mattine, s'inventa giornate ideali non osando viverle.

Zeno, Castorp, Ulrich, il Narratore della *Recherche*, hanno una percezione deformata del tempo. Poiché rinunciano a intervenire sulla realtà, il tempo appare loro indifferenziato, sempre uguale a se stesso. Lontano ed eterno. Il Narratore rimanda all'infinito l'inizio del suo lavoro, ritenendo la vita futura nient'altro che la ripetizione ciclica della vita trascorsa; Hans Castorp perde il computo dei giorni passati in sanatorio, si sente scorrere accanto i mesi, gli anni, senza avvertire nella sua esistenza alcuna evoluzione. L'oziosità connaturata alla psicologia di questi personaggi è anche l'effetto della loro incapacità di appropriarsi del tempo. (Non a caso l'opera d'arte, unica via di scampo all'inettitudine, si presenta al Narratore come riconquista del tempo).

Ebbene chi è dominato da una coscienza infelice non ha la forza, né il desiderio di sfidare il suo destino. Anche perché quella realtà in cui, suo malgrado, si agita, non la sente nemica, come gli eroi ro-

ripiegamento su se stessi, sia il rifiuto di agire nella storia, per impiegare le proprie intermittenti energie alla conquista d'un altrove - che non è Dio, ma è l'Arte, la Salute, la Vera Vita, il Pensiero - caratterizzano il comportamento di tutti i personaggi studiati da Chardin.

mantici, ma semplicemente lontana, non familiare. Il contatto con un mondo estraneo non suscita in lui rivolte titaniche, bensì un diffuso, onnipervasivo disagio. Che può assumere la forma del tic nervoso, del disturbo psicosomatico, dell'accidia: piccoli ostacoli - ingloriosi, bizzarri incidenti - che disturbano la comunicazione col mondo. La frattura tra l'individuo e la realtà è sovente appena percettibile. Uno slittamento, una presa mancata: quanto basta per condannare l'uomo a una sotterranea, ma tenace, follia.

Quella del Narratore della *Recherche*: il quale ospita in sé il contrasto epocale tra io e non-io. Giacché vede il suo stesso corpo come entità estranea, esterna, come un oggetto fra gli oggetti del mondo: chiusi in se stessi, impenetrabili, irriducibili all'intelligenza. Il Narratore ha un corpo autonomo, che vive di vita propria sotto lo sguardo impotente della coscienza⁵. Esso ha una storia privata impossibile da descrivere anche per chi si sforzi, in una dolorosa vigilanza, di carpirne i segreti. Leggiamo questa mirabile descrizione del "monde du sommeil":

Monde du sommeil où la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords, agit,

5 Mi trovo qui a toccare un argomento che è stato oggetto di studi sia della cosiddetta psichiatria esistenziale (soprattutto in chiave terapeutica) sia, da un punto di vista teorico-filosofico, dell'antropologia fenomenologica. Lo psichiatra R. D. Laing (*The divided self*, tr. it: *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1969) vede nella dissociazione fra un *io corporeo* e un *io incorporeo* l'effetto più ricorrente dell'insicurezza ontologica di cui certi individui sono vittime: persone che si sentono "divise o sdoppiate in anime (*mind*) e corpo. Di solito, è con l'«anima» che si identificano più facilmente" (p. 77). Più avanti Laing osserva che in quei casi "*il corpo è vissuto [...] come un oggetto fra i tanti oggetti del mondo*" (p. 79). La fenomenologia, rinunciando alla tradizionale contrapposizione fra anima e corpo, ha preferito porre l'accento sul rapporto fra il corpo e il mondo. Il malato che rifiuta il proprio corpo si sottrae al contempo a qualunque progetto di esistenza nella realtà. In un bellissimo saggio Galimberti scrive: "Ogni mio atto infatti rivela che la mia esistenza è corporea e che il corpo è la modalità del mio *apparire*" (*Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 149). Ritirarsi dal proprio corpo arroccandosi in un io "decorporeizzato", è un comportamento che provoca due effetti: da un lato l'interruzione dei legami con la vita reale, e dall'altro la trasformazione del corpo da *presenza*, dotata di libertà, a *cosa*, soggetta alla più rigida necessità.

avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines; dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes⁶.

Il corpo del Narratore è come una casa, in apparenza uguale a molte altre, ma a ben guardare dotata d'un passaggio segreto che conduce a un regno sotterraneo, abitato da spettri: un Ade scosso dalla violenza del battito cardiaco, attraversato da fiumi di sangue che egli naviga, durante il sonno, andando incontro a visioni conturbanti.

Si può dare un nome a questa forma di nevrosi. La medicina classica la chiamava *cenestopatia*: alterazione patologica della *cenestesi*, ossia di quella percezione d'insieme che abbiamo della nostra esistenza corporea⁷. Tutte le sensazioni provenienti dagli organi interni

6 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 157.

7 Il termine *cenestesi* è ricorrente nella letteratura medico-psichiatrica del secolo scorso, soprattutto in Francia. Oggi è più diffuso il termine *immagine corporea*, usato per la prima volta da Paul Schilder per descrivere "il quadro mentale che ci facciamo del nostro corpo, vale a dire il modo in cui il corpo appare a noi stessi" (*The image and appearance of the human body*, tr.it.: *Immagine di sé e schema corporeo*, Milano, Franco Angeli, 1973, p. 35). Tale immagine è unitaria, malgrado la miriade di informazioni che riceviamo dagli organi percettivi. La percezione che noi abbiamo del nostro corpo - afferma Schilder - è *sinestesica*. Quanto al termine *cenestopatia*, la medicina lo definisce come una percezione anormale, di tipo algico o parestesico, di diverse parti del corpo: soprattutto la testa, il torace e l'addome. Ma ai fini del nostro discorso è utile dare al termine un'accezione più vasta, che renda conto di tutti gli stati di malessere nei quali è in gioco un rapporto anormale tra vita psicologica e vita fisica (così possono rientrare nella famiglia delle *cenestopatie* anche l'ipocondria e, in generale, la malattia psicosomatica). Nell'ipocondria, ad esempio, il corpo diventa il centro dell'attenzione libidica, e quindi si ipertrofizza, succhiando al malato ogni energia psichica: l'ipocondriaco ha pensieri soltanto per il suo corpo. È il caso, nella *Recherche*, della zia Léonie, convinta a tal punto della gravità della propria malattia da rinunciare alla vita. Ebbene il modo in cui la sua nevrosi si manifesta ha molti punti in comune con la sensazione *cenestopatica*: "Elle ne parlait jamais qu'assez bas parce qu'elle croyait avoir dans la tête quelque chose

concorrono alla cenestesi, sensazione vaga e generalizzata, in virtù della quale avvertiamo di essere una cosa sola con il nostro corpo. Ed è per questo che non ci verrebbe in mente di dire: *la mia mano* ha preso una penna. Diciamo invece: *io* ho preso una penna. Perché il gesto compiuto prima dal braccio e poi dalle dita della mano ci contiene totalmente. Non è così per il Narratore della *Recherche*, il quale per descrivere l'approssimarsi del sonno afferma: "Successivement mes cuisses, mes hanches, mes épaules tâchaient d'adhérer en tous leurs points aux draps qui enveloppaient le matelas"⁸. Sono le cosce, le anche, le spalle che s'addormentano, o tentano di farlo. Il corpo è un oggetto: ed è a sua volta scomponibile in altri oggetti. Sono le diverse parti del corpo - non l'individuo nella sua totalità - che sentono il caldo e il freddo, che vedono il chiaro e lo scuro: quando al mattino si sveglia, il Narratore si sente una creatura multipla, come una crisalide che sta per divenire farfalla, poiché il suo sguardo si appaga dei colori del giorno, mentre il petto, disinteressato a quello spettacolo, si cura solo di scaldarsi ai raggi del sole⁹. E si potrebbe continuare, poiché gli esempi di separazione fra corpo e mente abbondano nella *Recherche*¹⁰.

de cassé et de flottant qu'elle eût déplacé en parlant trop fort" (*Du côté de chez Swann*, I, p. 50. Il corsivo è nostro).

8 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 176.

9 Cfr. *Le Côté de Guermantes*, II, p. 388.

10 "J'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal" (*Du côté de chez Swann*, I, p. 5): questa è l'impressione del Narratore, quando si sveglia nel cuore della notte. Dunque egli sente la propria esistenza bruta, esclusivamente vegetativa. Persino l'efficienza psicofisica di cui il Narratore gode in rarissimi casi, è da lui percepita come la somma - e non la fusione! - di singole efficienze locali: "Toutes mes facultés étaient accourues [...] rivalisant entre elles de zèle - s'élevant toutes, comme des vagues, à un même niveau inaccoutumé - de la plus basse à la plus noble, de la respiration, de l'appétit, et de la circulation sanguine à la sensibilité et à l'imagination" (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 17. Il corsivo è nostro). Anche la corrispondenza proustiana, peraltro, registra numerose testimonianze di quest'alterazione della sensibilità: Marcel racconta alla madre le sue "nuits transparentes avec sensation que l'on dort" (*Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, t.I, 1970, p. 99). O le fa dei resoconti minuziosi sull'assimilazione del cibo da parte del suo stomaco: "Je mange moins que quand vous étiez là et pourrais manger dix fois plus. C'était peut-être le ruminage après les

Ci si domanda, però: è davvero così raro, così anomalo, questo rapporto alterato tra fisicità e psichicità? La consapevolezza del proprio corpo si rivela un'esperienza alla portata d'ogni essere umano: chiunque si ammali scopre di avere un corpo: "C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps"¹¹. Ciò vorrebbe dire che un uomo sano ha coscienza di sé soltanto come essere spirituale, privo di corpo?

L'antropologia fenomenologica ha combattuto con tutte le sue forze il pregiudizio platonico, così profondamente penetrato nella cultura occidentale: l'idea che l'uomo s'identificasse al di là del proprio corpo, e anche *contro* il proprio corpo, cercando una perfezione tanto più compiuta quanto più *disincarnata*. Ebbene la visione dell'uomo offerta dai fenomenologi ricompone l'antica frattura cartesiana tra la sostanza pensante e quella corporea. Questa riconquistata unità può fungere da risposta alla questione sollevata. Non è vero che un uomo sano non abbia consapevolezza della propria fisicità e si percepisca come intelletto puro. Solo che si attribuisce un corpo ben diverso da quello che il malato, suo malgrado, si accorge di avere. L'uomo sano non sente di avere un corpo, ma di *essere* un corpo. Che tipo di corpo? Un corpo indistinguibile dalla sua coscienza. Un corpo che si muove e parla, che incontra il mondo, che ama ed è amato, offende ed è offeso, un corpo che piange, pensa ed è pensato, un corpo che è simpatico o antipatico, buono o cattivo. In fenomenologia, questo corpo è il *Leib*: corpo vissuto, corpo che fa esperienza; completamente immerso nelle cose. Umberto Galimberti lo definisce, husserlianamente, *apertura originaria al mondo*¹². Non mezzo d'azione sulla realtà, ma la sostanza del nostro stesso esistere nella realtà. Non oggetto chiuso in sé, e come raccolto nelle proprie qualità, ma sbocco immediato, spontaneo, sui fenomeni.

repas plus copieux quand vous étiez là qui me faisait mieux dormir" (*op. cit.*, t.II, 1976, p. 315).

¹¹ *Le Côté des Guermantes*. II, p. 594.

¹² Cfr. Umberto Galimberti, *Il corpo*, cit., pp. 65-8.

Poi c'è l'altro corpo: studiato dalla medicina: il corpo biologico, che scopriamo di avere nel caso di una malattia, sia pur piccolissima. Se quella stessa mano con cui normalmente afferriamo gli oggetti - non accorgendoci di usarla come uno strumento - avesse ricevuto un colpo e fosse indolenzita, ci renderemmo conto della sua esistenza autonoma: essa ci parrebbe un congegno che, ben al di là della nostra volontà, può non funzionare. Ecco, non siamo più la nostra mano. Ora *abbiamo* una mano, che ci fa male e invece d'essere il prolungamento visibile del nostro slancio verso il mondo è diventata un ostacolo a tale espansione, perché ha attirato l'attenzione su di sé¹³. Ormai bisogna studiarla nel suo funzionamento. Essa è un oggetto composto di oggetti: la pelle, le ossa, i vasi sanguigni, i nervi, i muscoli¹⁴. In fenomenologia, il corpo così inteso è il *Körper*¹⁵. Ebbene nel caso del Narratore della *Recherche* la trasformazione del *Leib* in *Körper* - che dovrebbe verificarsi solo in presenza di particolari contingenze - diventa una condizione perma-

13 Ecco una riflessione di Schilder a proposito dell'effetto straniante del dolore fisico: "Quando il corpo è pervaso dal dolore, cerchiamo, per così dire di liberarci di esso. Ci estraniamo dal nostro corpo e ci osserviamo dall'esterno. Quando si ha mal di denti e si sta per addormentarsi, si può avere la sensazione di guardare se stessi e che il dolore appartenga ad un corpo estraneo" (Paul Schilder, *The image and appearance of the human body*, cit., p. 138).

14 Ricordiamo la definizione che Foucault ha dato della malattia: "autopsie dans la nuit du corps, dissection sur le vif" (*Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 132). La malattia è autopsia, dissezione. Praticata da uno scienziato senza scrupoli, che per scoprire come funzionano i meccanismi del corpo li fa inceppare... La malattia è l'*analisi* del corpo, laddove la salute è la *sintesi*: l'ignota e silenziosa collaborazione delle varie sezioni dell'organismo per il bene generale. La cenestopatia, che per definizione indaga in ogni parte del corpo, che spia in successione il lavoro di organi, muscoli, vene e arterie, diventa un po' il concentrato di tutte le malattie. Il simbolo "tout court" dello stato di malattia.

15 Anche Merleau-Ponty ha studiato il problema. Nel suo saggio *La structure du comportement* (Paris, Presses Universitaires de France, 1953) fa rilevare come, nello stato di salute, corpo reale sia per noi quello fenomenico, investito di determinazioni umane, per il quale inventa una bellissima definizione: "enveloppe vivante de nos actions" (p. 203); e come invece, nello stato di malattia, diventi dolorosamente reale il corpo biologico, quello di cui l'esperienza comune non ci dava notizie e che, confinato com'era nei libri di anatomia (poco più che una nozione scientifica, astratto al pari di una formula matematica), sembrava non riguardare la nostra vita.

nente. Il Narratore non ha mai l'impressione di *essere* un corpo: le sue mani, le sue gambe, la sua respirazione, la sua digestione, il suo sonno, li guarda sempre dall'esterno¹⁶, come se non gli appartenessero, perché la sua vita psichica si svolge altrove¹⁷, fuori da quei meccanismi. Cosa significa, per lui, addormentarsi - atto che per chiunque avviene inconsapevolmente? "Faire trouver de repos à cet ensemble de sensations qui est pour chacun de nous son corps conscient, sinon son corps matériel"¹⁷. Vale la pena soffermarsi su queste parole: un corpo *cosciente* - se non *materiale* - è un insieme di sensazioni. Notiamo anzitutto l'accostamento, quasi la sovrapposizione, dei due aggettivi attribuiti al termine "corpo": nel momento in cui la vita fisica entra nella sfera d'interesse della *coscienza* viene percepita come autonoma dalla vita psicologica: nella sua *materialità*. E tale materialità altro non è che il concorrere o il susseguirsi di contatti, sollecitazioni, reazioni. Senza rapporto con la nostra volontà. Addormentarsi è per il Narratore tentar d'imporre il riposo alle singole parti del suo corpo che come bambini capricciosi si rifiutano d'obbedire, poiché - ognuna per ragioni diverse - sono stimulate dal mondo esterno e vogliono restare sveglie.

La vita psichica è sempre altrove, dicevamo, e si meraviglia quando si scopre così lontana da quella che dovrebbe essere la sua forma tangibile, la sua pelle aderente al mondo: il corpo. Il Narratore che ha tanto atteso Albertine, nel momento in cui la vede finalmente davanti a sé è preso da uno strano disagio, perché i suoi nervi scossi

16 Questa particolare alterazione della sensibilità del Narratore è già stata rilevata da Michel-Marie Ferrand (*Proust asthmatique*, Paris, Librairie Louis Arnette, 1939) e soprattutto da Serge Béhar, il quale scrive: "La somme de ces sensations, ce murmure incessant qui monte de sa vie biologique, l'enfant de Combray les perçoit trop souvent et trop intensément. Avant de glisser dans la maladie il devient, un peu plus chaque jour, un cénestopathe" (*L'univers médical de Proust*, Paris, Gallimard, 1970, p. 168. Il corsivo è nostro). Lo stesso Béhar, però, fornisce poi una serie di esempi che non illustrano affatto la patologia nei suoi aspetti essenziali: vale a dire in primo luogo la *separazione* ch'essa comporta fra psiche e corpo, e in secondo luogo lo *smembramento*, che provoca nella coscienza, dell'immagine corporea. Gli esempi riportati da Béhar provano semplicemente l'ipersensibilità del Narratore della *Recherche*, qualità che è certo propria della cenestopatia, ma non si identifica con essa.

17 A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 27.

continuano ad agitarsi e ad aspettarla: “Albertine était là: mes nerfs démontés, continuant leur agitation, l’attendaient encore”¹⁸.

Cominciamo a comprendere cosa voglia dire il Narratore quando dichiara di avere un *corpo opaco*. Corpo ingombrante, che fa da schermo, rifiutandosi di essere un mero esecutore della volontà: una superficie limpida che quella volontà lasci trasparire in tutta la sua lucentezza, così come un vetro farebbe coi colori d’una stampa. Anziché assecondare, festosamente, la sua gioia di visitare Balbec, il corpo - afferma il Narratore - gli muove obiezioni, si rivolta contro di lui¹⁹. Nella *Recherche* il viaggio è causa di gioia pura e profonda perché rappresenta l’interruzione d’un circuito nevrotico: sia esso l’amore non ricambiato, o la gelosia, o il lutto. Ma a questo paradiso mentale che è il viaggio, si associa inesorabilmente il malessere fisico, un disagio che il corpo manifesta a mutare ambiente. Certo le “obiezioni del corpo” si faranno più deboli con l’abitudine: che è l’unico farmaco con cui il Narratore lenisce il suo male, ma che sanziona, di fatto, la fine d’ogni speranza di evasione. Il corpo ritorna docile, inutilmente, quando la novità s’è spenta in una calma, sbiadita consuetudine.

Nell’universo del Narratore la vita fisica *tradisce*, letteralmente, la vita psichica. Ed è per questo ch’egli si rappresenta la condizione di salute come una splendida armonia tra corpo e spirito. Sul litorale di Balbec le “jeunes filles” passano “exécutant exactement les mouvements qu’elles voulaient”²⁰. Qualunque desiderio sfiori le loro menti, acquista subito una forma concreta, senza alterarsi nel trapasso dall’interno all’esterno. Nessun ostacolo può opacizzare la loro chiara determinazione, che traspare da ogni gesto. Nel pedalare sicuro, senza esitazioni né distrazioni e con quella capacità da ballerine di valzer di tenere il corpo fermo e composto, malgrado lo sforzo, il Narratore legge il loro disprezzo per l’umanità, specialmente l’umanità ridicola, brutta, goffa: “S’étaient-elles naturellement trouvées, parmi les camarades de leur âge, éprouver de la répulsion pour

¹⁸ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 135.

¹⁹ Cfr. *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 6.

²⁰ *Op. cit.*, p. 147.

toutes celles chez qui des dispositions pensives ou sensibles se trahissaient par de la timidité, de la gêne, de la gaucherie”²¹. L’atletismo delle “jeunes filles” è la traduzione corporea del loro agio psicologico, della loro certezza di essere gradite al mondo. Per esprimere l’assoluta padronanza di sé che hanno le fanciulle di Balbec, il Narratore fa compier loro eccezionali imprese acrobatiche. Una di esse scavalca con la bicicletta i piedi d’un vecchio signore, venuto per caso a trovarsi sulla sua strada. Gesto che significa: “Non c’è difficoltà al mondo ch’io non possa superare”. Dispendio gratuito d’energia tramite il quale le “jeunes filles” manifestano la loro gaiezza, il loro benessere. Tutto è chiaro per il Narratore che s’incanta a guardarle: sono agili e furbe, belle e feroci, in un’ideale corrispondenza tra mondo fisico e mondo psichico. Le “jeunes filles” *sono il loro stesso corpo*, non c’è nient’altro da scoprire, superficie e profondità coincidono. E non è un caso che il Narratore, d’istinto, senta le belle cicliste dolorosamente lontane da lui, e perfino ostili. Esse sono materia, soltanto materia. E d’una qualità particolarmente compatta e impenetrabile.

Se rileggiamo il passo da cui il nostro discorso è cominciato, rileveremo anche in Saint-Loup il mirabile accordo fra intenzioni ed atti. La nobiltà d’animo e la generosità che muovono Robert quando nel ristorante procura un cappotto al Narratore, si esplicano in un gesto che è tutto grazia ed equilibrio. Egli attraversa il locale volteggiando sui tavoli, saltando agevolmente fili elettrici e panche; infine, giunto presso l’amico, frena con tempismo esatto il suo slancio e fa un inchino profondo, per sistemare il cappotto sulle sue spalle.

Certo non è questa la rappresentazione definitiva delle ragazzine di Balbec e di Saint-Loup, che si riveleranno nel prosieguo dell’opera tutt’altro che sani, e poco trasparenti nelle loro azioni: Albertine diffonderà attorno a sé il sospetto d’essere lesbica e metterà il piacere, d’ogni specie, sopra ogni cosa, Andrée sarà una donna ambigua e fragile di nervi, Gisèle una straordinaria mentitrice, l’amico del Narratore un omosessuale clandestino. Ma ciò che conta

21 *Op. cit.*, p. 148.

è il modo in cui il protagonista della *Recherche* proietta su di loro la sua immagine di salute, costruita come antitesi speculare della sua condizione di malattia. Quella continuità fra intenzioni ed atti, sentimenti e gesti, così caratteristica delle “jeunes filles” e di Saint-Loup, è proprio ciò che manca al Narratore. Egli parla d’un “intervalle impossible à combler entre mon désir et l’action”²². Quando incontra per la prima volta Gilberte nel giardino di Swann, la contempla con occhi pieni d’ammirazione: ma la fissità del suo sguardo è male interpretata dalla ragazzina, che vi legge orgoglio, e finanche un velo di disprezzo. È questo fraintendimento a impedire - così lascia capire Gilberte alla fine del romanzo - la nascita d’una storia d’amore. (I movimenti di Saint-Loup, invece, sono “intelligibles”...). Ancora. Dopo aver sognato di dichiarare la sua passione a Gilberte, una volta di fronte a lei il Narratore osserva sbigottito il suo corpo abbandonare gli atteggiamenti dell’amante per assumere quelli del compagno di gioco:

Comme le philosophe idéaliste dont le corps tient compte du monde extérieur à la réalité duquel son intelligence ne croit pas, le même moi qui m’avait fait la saluer avant que je l’eusse identifiée, s’empressait de me faire saisir la balle qu’elle me tendait (comme si elle était une camarade avec qui j’étais venu jouer, et non une âme soeur que j’étais venu rejoindre) [...] et m’empêchait ainsi [...] de lui dire les paroles qui pouvaient faire faire à notre amour les progrès décisifs²³.

Il corpo del Narratore risponde ottusamente alle esigenze della realtà, tradendo i propositi della coscienza che vorrebbe invece oltrepassarla. Reinventarla! Egli si paragona al filosofo idealista che non crede all’esistenza del mondo esterno e tuttavia mantiene con esso insospettabili - perché involontari - legami tramite il suo corpo²⁴. Così l’io narrante, che pure nella *Recherche* ha il potere di un

22 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 232.

23 *Du côté de chez Swann*, I, p. 394.

24 L’episodio può essere accostato a numerose testimonianze riportate da Schil-der sul cosiddetto fenomeno della *spersonalizzazione*, che secondo lo psichiatra caratterizza, almeno in una certa fase, qualunque tipo di nevrosi. Egli racconta di pazienti che vedono il proprio viso deformato nello specchio, che sentono la propria

demiurgo (è lui che crea il mondo attorno a sé, e ha vita soltanto ciò che conta per lui), è obbligato a scontrarsi con imprevedibili verità oggettive. Scopre l'esistenza d'una realtà per così dire pura, non intaccata dalle contraffazioni del sentimento: un'irriducibile realtà nella quale si svolge la sua vita fisica, in completa autonomia, seguendo modalità indecifrabili per l'intelligenza. Non è possibile al Narratore, abbandonato da Albertine, confortare il proprio corpo col pensiero che l'amata tornerà: nonostante gli sforzi della ragione il corpo non smetterà di soffrire per il fatto di dover compiere i suoi gesti quotidiani senza lei. Il Narratore può lusingare la sua mente persuadendola che sì, le tenerezze con Albertine presto ricominceranno, ma sulle abitudini che - a sua insaputa - braccia e gambe, occhi e orecchie, il cuore stesso hanno contratto con lei, non può intervenire²⁵: l'assenza fisica della donna amata non è colmabile.

È quest'esistenza opaca del corpo a incrinare l'idealismo proustiano: anche l'eroe della *Recherche* conosce la propria nausea. Come fa Roquentin, toccando la superficie umida e fangosa d'un ciottolo... Ma invece che il sasso o la radice d'un castagno al Narratore basta guardare il gesto della sua mano per capire che il mondo esterno, la *res extensa* (cui il corpo stesso appartiene), non è - come pensava Cartesio - un prodotto del pensiero, che può affermarne l'esistenza solo per induzione: il mondo sarebbe semplicemente la causa delle idee che si formano nella nostra mente. Le cose esterne, secondo Proust, ci vivono addosso, a prescindere dai nostri ragionamenti.

* * *

L'insubordinazione del corpo alla mente impedisce al desiderio di soddisfarsi in un contatto sessuale. Gli scandalosi racconti della

voce come strana e non familiare, e i propri movimenti goffi e impacciati. Particolarmente efficace è l'affermazione di uno di essi: "Sento il corpo non come una cosa mia, ma come una cosa che esiste per se stessa" (P. Schilder, *The image and appearance of the human body*, cit., p. 176).

25 Cfr. *Albertine disparue*, IV, p. 32.

lavandaia, che Aimé riporta al Narratore, mostrano come Albertine sia capace di godere fino in fondo nei suoi amplessi tribadistici: “Tu me mets aux anges” - grida, esausta di piacere, alla sua compagna²⁶. Il Narratore invece si smarrisce in un bacio che pure ha sognato, perché sente di non avere un organo adatto a goderne (con quale parte del corpo si gode di un bacio?...). Privo del necessario supporto dell'intelligenza che riconosca nella carne baciata la carne dell'essere amato, il luogo prescelto dal desiderio, che veda in quell'adesione di due frammenti di pelle il preludio d'una fusione a venire, il bacio del Narratore si riduce a un goffo e deludente strofinio di labbra sulla guancia di Albertine. Un contatto fra organi. “Mais les lèvres, faites pour amener au palais la saveur de ce qui les tente, doivent se contenter, sans comprendre leur erreur et sans avouer leur déception, de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée”²⁷. Quelle labbra ostentano tutta la loro inadeguatezza, proprio quando dovrebbero mostrarsi più efficienti: toccando il feticcio più adorato dalla fantasia. Ma non lo sanno! E d'altronde neanche la ragione è certa che la donna baciata sia davvero Albertine. Man mano che lei accosta il suo viso a quello del Narratore, alcuni suoi caratteri somatici si modificano, improvvisamente, non consentendo più all'amante d'identificarla. Sono almeno dieci le Albertine che il Narratore vede, in successione, senza rapporti l'una con l'altra, e soprattutto senza rapporti con l'immagine costruita dal desiderio. Il collo di lei appare via via più robusto. La grana della pelle meno preziosa. Il leggero profumo emanato dai suoi capelli si dissolve, e il naso del Narratore che lo inseguiva finisce per schiacciarsi sulla guancia di Albertine. Al momento del contatto, gli occhi non sono più in grado di vedere, le narici non sanno più aspirare odori. Le labbra, che non serbano alcuna memoria di quanto lo sguardo e l'olfatto percepivano pochi istanti prima, e che hanno perduto il sostegno del desiderio, restano sole ad aggirarsi sulla pelle di Albertine.

²⁶ *Albertine disparue*, IV, p. 106.

²⁷ *Le Côté de Guermantes*, II, p. 659.

Il corpo del Narratore non è fatto per godere²⁸. Certo, riesce a compiere i gesti formali, i rituali del piacere. Ma alla coscienza essi sembrano compiuti da un altro io, uno straniero che si accompagna al Narratore, anzi: che vive al posto suo. Un usurpatore... Quando Gilberte regala al suo giovane amico una biglia d'agata, assieme a una preziosa "brochure" di Bergotte, e gli permette di chiamarla per nome, lui non è in grado di apprezzare quei doni, perché "ils n'étaient pas donnés par la fillette que j'aimais, au moi qui l'aimait, mais par l'autre, par celle avec qui je jouais, à cet autre moi qui ne possédait ni le souvenir de la vraie Gilberte, ni le coeur indisponible qui seul aurait pu savoir le prix d'un bonheur, parce que seul il l'avait désiré"²⁹. Le mani che fisicamente ricevono i regali da Gilberte non sono quelle dell'innamorato, il quale non ha corpo: è soltanto un cervello occupato da pensieri, sogni ossessivi, e lunghi colloqui immaginari.

Il Narratore non giunge mai ad afferrare il suo oggetto di desiderio. O meglio: i sensi lo afferrano, e magari lo accarezzano con insistenza; ma le loro percezioni ristagnano nel vuoto, sfuggendo alla presa della coscienza. Così il Narratore definisce le sue prime intimità con Albertine, a Balbec: "ma vie avec Albertine, vie dénuée de grands plaisirs - au moins de grands plaisirs perçus"³⁰. La correzione è di grande importanza. Per il Narratore non conta il fatto che l'io corporeo - l'io immerso nei fenomeni - si costruisca le condizioni propizie per il piacere, e arrivi finalmente a goderne. La coscienza non si riconoscerà in quel godimento, non sentirà come proprie le gioie procurate al corpo dalle sue frequentazioni col mondo esterno³¹. È proprio su un piano teorico che il piacere è irraggiungibile

28 Scrive Deleuze: "En vérité le narrateur n'a pas d'organes, ou n'a jamais ceux dont il aurait besoin, qu'il aurait souhaités" (*Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1986, p. 217).

29 *Du côté de chez Swann*, I, p. 396.

30 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 407.

31 C'è più di un'affinità tra la sintomatologia del Narratore cenestopata e quella dell'individuo dalla "volontà malata" esaminato alla fine dell'800 dal dottor Théodule Ribot (i cui saggi furono letti con estremo interesse da Proust): "Mon existence [...] est incomplète; les fonctions, les actes de la vie ordinaire me sont restés; mais dans chacun d'eux il manque quelque chose, à savoir la sensation qui leur est pro-

per il Narratore. Non soltanto perché la sua ragione, mossa instancabilmente da impulsi nevrotici, scova ostacoli fittizi in mancanza di quelli reali, ma soprattutto perché, se anche l'estremo impedimento interiore fosse abbattuto, resterebbe abissale la divaricazione fra l'io che vive e dunque prova il piacere, e l'io che pensa e dunque immagina il piacere. Né i due soggetti, né tantomeno i due piaceri arriverebbero mai a coincidere. Al tempo della prigionia di Albertine il Narratore s'accorge di non poter annoverare fra i piaceri le ore che trascorre con lei. Egli è felice soltanto quando la vede dormire: "Son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser"³². Stretto da gelosie tentacolari quando Albertine è lontana, il Narratore non può godere di alcun sollievo quando lei torna a casa. Perché anche nella conversazione più tenera è "assente da se stesso". Si sdoppia: vede come un estraneo l'uomo che parla con Albertine, la quale, a sua volta, non è affatto la donna amata, che si era figurato infedele, immersa in voluttà clandestine. Così, le frasi che escono dalla bocca del Narratore non hanno legami coi suoi pensieri: la mente è altrove, tenacemente attaccata alle proprie ossessioni, continuando a inseguire un'immagine dell'amata per nulla coincidente con la ragazza buona e docile che ora conversa col suo amante. È solo con quell'immagine ch'egli stabilisce una relazione, in un delirio di parole non pronunciate.

Persino il godimento estetico può esser compromesso dal disaccordo fra corpo e coscienza. Lo scopriamo in uno degli episodi emblematici di questo romanzo in cui ogni tensione al piacere è infallibilmente frustrata: la "matinée" in cui recita la Berma. Il Narratore aveva pregustato la sua reazione all'incontro con la celebre attrice, nei panni di Fedra: sarebbe stata dolce ed eccitata meraviglia: "étonnement délicieux d'avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet

pre et la joie qui leur succède... Chacun de mes sens, chaque partie de moi-même est pour ainsi dire séparée de moi et ne peut plus me procurer aucune sensation" (*Les maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1906, pp. 50-1).

32 *La Prisonnière*, III, p. 578.

inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves”³³. La felicità prospettata risulta dalla perfetta coincidenza tra percezione reale: “avere finalmente gli occhi aperti”, e immaginazione. Ma il medico di famiglia lo mette in guardia: un’emozione troppo forte potrebbe danneggiare il suo corpo, farlo soffrire al punto che ogni gioia dello spirito ne resterebbe soffocata. Però il Narratore non è in cerca d’un piacere qualsiasi, per cui non valga la pena sacrificare qualche ora di buona salute. Egli si è preparato all’estasi, esercitandosi come un mistico. E perciò sfidando le intemperanze del corpo decide di andare comunque allo spettacolo. Il suo ardire, tuttavia, non è premiato: perché così facendo sperimenta il primo grande disinganno della sua vita. Avendo un solo desiderio: che la realtà assuma le sembianze del sogno, il Narratore non s’accorge che l’unica felicità è sbriciolata negli istanti della sua attesa impaziente - mentre fuori dal teatro anela che arrivi il suo turno, e poi quando si emoziona vedendo il sipario salire, e rabbrivisce al silenzio che scende, fulmineamente, tra gli spettatori. Ma di questa felicità non sa godere. Arriva infine la disillusione, perché il sogno non s’avvera: la realtà raggiunta dai sensi è fuori dalla portata dell’intelligenza, che non sa capirla, né trovarvi le ragioni per cui, prima di toccarla, le era parsa così desiderabile: “J’avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper, une miette des raisons qu’elle me donnerait de l’admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule”³⁴. Le percezioni sensoriali rimangono inerti, senza una comprensione intellettuale che valga ad animarle. Il Narratore vorrebbe fare di sé ora un grande occhio, ora un enorme padiglione acustico, per godere sino in fondo di ciò che vede e ciò che sente. Ma immagini e parole toccano appena i sensi. E subito svaniscono. “A peine un son était-il reçu dans mon oreille qu’il était remplacé par un autre”³⁵. Ciò che si offre al Narratore non è affatto la Bellezza, bensì una pura teoria di gesti e suoni non investita da alcun giudizio, che può semmai causare smarrimento, una piccola vertigine.

33 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 433.

34 *Op. cit.*, p. 440.

35 *Op. cit.*, p. 441.

Egli incontra un'analogia delusione di fronte alla cattedrale di Balbec, sulla quale ha fantasticato fino a spossarsi, e in particolare davanti alla statua della Vergine, ch'era nel suo pensiero un modello d'arte eterna, ma che nello sguardo è restituita alla sua muta, brutta materialità: una vecchietta di pietra di cui egli può calcolare l'altezza e contare le rughe³⁶. Se non viene accolto in un'idea, qualunque pezzo di realtà è solo una forma misurabile, una rozza, spigolosa figura geometrica.

Non c'è felicità tra i fenomeni, là dove dominano gli occhi e le orecchie, dove s'incide la voce, dove braccia e gambe disegnano spazi in lungo e in largo: e la mente è sempre lì a spiare, stupefatta. Il Narratore è tornato a Combray dopo un'assenza di molti anni, ma davanti a un paesaggio consacrato dalla memoria non prova alcuna emozione. Risalendo il sentiero tante volte battuto quand'era bambino non ha un solo pensiero per l'infanzia perduta, e se ne rattrista: "Je m'attristais de penser que ma faculté de sentir et d'imaginer avait dû diminuer pour que je n'éprouvasse pas plus de plaisir dans ces promenades"³⁷. Poi scopre il motivo di questa nuova delusione. A impedire che si accenda il ricordo è una mancanza di "contiguïté"³⁸ fra se stesso e quei luoghi. Insolito e preciso, il termine "contiguïtà": essere contigui vuol dire starsi accanto, toccarsi, appartenere al medesimo sistema. Ma gli spazi reali che il Narratore contempla cos'hanno in comune con la sua memoria? A percepirli è l'apparato sensoriale, che funziona in completa autonomia da quello psichico. Il Narratore resta impassibile non tanto per l'ovvia ragione che la Combray reale è assai diversa da quella serbata nel ricordo. Quanto perché scopre che la Combray dell'infanzia è stata *assimilata* alla sua vita interiore, quasi transustanziata, e non ha più consistenza materiale. Nulla a che vedere con il paesaggio presente, fatto di veri prati, di fiori, di un fiume: la Vivonne, offerto agli occhi per quel che è, spoglio di significati retrostanti. "Je trouvais la Vivonne

36 Cfr. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 21.

37 *Albertine disparue*, IV, p. 267.

38 *Ivi*.

mince et laide au bord du chemin de halage”³⁹. La memoria che custodisce idee, ma non oggetti, non può riconoscere la Vivonne di un tempo in quel corso d’acqua esilissimo e senza bellezza, che affianca ora il Narratore nel suo cammino. Non c’è contiguità fra la nostalgia d’un paese e il paese così com’è, concreto e vivo.

A ben riflettere, c’è un caso in cui il Narratore toccando il mondo esterno sperimenta il piacere. È la sera di Rivebelle, quando incurante per una volta delle sue regole alimentari, egli si ubriaca. L’alcol lo rende tutto nervi e sensi. Ridotto a puro corpo, senza coscienza, il Narratore si compenetra visceralmente col presente, annullando in quest’adesione la sua doppiezza.

J’étais enrhumé dans le présent, comme les héros, comme les ivrognes; momentanément éclipsé, mon passé ne projetait plus devant moi cette ombre de lui-même que nous appelons notre avenir; plaçant le but de ma vie, non plus dans la réalisation des rêves de ce passé, mais dans la félicité de la minute présente, je ne voyais pas plus loin qu’elle⁴⁰.

L’ebbrezza non è stata preparata dall’intelligenza, né anticipata - come accade, di norma, al Narratore - dall’immaginazione. Manifestandosi come piena immersione nel contingente, tale ebbrezza ha una sua intrinseca fragilità: il Narratore non può conservarla per il futuro, né studiare il modo affinché si produca ancora. I momenti passati in compagnia di Gilberte agli Champs-Élysées erano tutt’altro che felici per il Narratore, a causa delle reciproche interferenze tra la psiche e i sensi: l’una guastando, con le sue frustranti complicazioni, la gioia semplice del compagno di gioco, gli altri ignorando scioccamente i gravi propositi dell’innamorato. Ma qui il mondo reale sembra esistere solo per essere profondamente accolto dagli organi percettivi. Viene goduto nell’attimo stesso in cui si palesa, non v’è ombra di riflessione. Il Narratore è tutt’uno con l’odore di donna che viene dal tavolo vicino, con la melodia del valzer suonato dall’orchestra, e persino con il garbo impeccabile dei direttori

³⁹ *Ivi*.

⁴⁰ *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 172.

dell'albergo⁴¹. L'ubriachezza diviene per lui un concentrato di buona salute: "Je ne faisais, du reste, en somme, que concentrer dans une soirée l'incurie qui pour les autres hommes est diluée dans leur existence entière"⁴². Di più. L'incuria - la non-cura - che l'alcol gli insegna, solo per una sera, è il simbolo stesso della Salute: se la sua malattia è consapevolezza senza fine. Controllo: senza pause.

* * *

Proust detestava (o quantomeno: diceva di detestare) l'idea che si potesse risalire dal romanzo alle sue vicende personali: odiava i malati che facevano dei loro tormenti materia d'un'opera d'arte, e amava quelli che - come Baudelaire - scrivevano senza pietà per se stessi⁴³. Così, le soffocazioni improvvise ai primi pollini della stagione, le insonnie smaniose fra lenzuola sconosciute, i brividi di freddo in piena estate, le digestioni lente, i digiuni a base di latte, finiscono trituriati nel grande impasto della *Recherche*. Di tanto in tanto se ne trova qualche brandello, ma quasi incidentalmente, come se l'autore non avesse potuto fare a meno di accennarvi. Però la malattia, sebbene sotto forme diverse da quelle che assumeva nell'esistenza di Marcel, è onnipresente nel discorso del Narratore. Ogni sua riflessione è accompagnata dal lamento perpetuo - da penitente medievale! - sull'inefficienza del corpo. La malattia del Narratore non è l'asma psicosomatica: è il non saper guardare, ascoltare, toccare, gustare, parlare⁴⁴. Il meccanismo della disillusione che do-

41 Cfr. *op. cit.*, p. 173.

42 *Op. cit.*, p. 172.

43 "Cette subordination de la sensibilité à la vérité, à l'expression, est-elle au fond une marque du génie, de la force, de l'art supérieur à la pitié individuelle" (*Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard ["Bibl. de la Pléiade"], 1971, p. 252).

44 Nel suo studio già ricordato Galimberti (*Il corpo*, cit.) osserva che nella medicina si è soliti considerare soltanto la ragione clinica della malattia e non il suo aspetto esistenziale: ciò che essa suscita nella vita dell'individuo. Nella *Recherche* si può notare invece una concezione fenomenologica della malattia. Il Narratore non dice che la sua patologia *provoca* in lui il distacco dal mondo reale (il mondo-della-vita husserliano), ma che è - essa stessa - distacco, estraneità, separazione dalle cose.

mina per intero la sua avventura si esprime ossessivamente con questa formula: i miei sensi non sono e non saranno mai in grado di offrirmi la realtà desiderata⁴⁵. Non posso contare su di loro, in nessuna occasione. Persino la parola, che sembra emanazione pura dell'intelletto, è compromessa con le manchevolezze corporee, nel momento in cui facendosi voce si materializza per trasmettere un messaggio a orecchie umane. Parlando con Gilberte il Narratore avverte, nell'istante stesso in cui le pronuncia, che le sue frasi arriveranno a lei smorzate, soffuse di echi misteriosi, come onde sonore emesse da una fonte lontanissima. Alterato dal vuoto che attraversa - vuoto su cui la volontà non ha potere: la distanza tra due esseri che pure vorrebbero comprendersi - il discorso del Narratore vivrà come fenomeno a sé stante, senza più tracce dell'impulso emotivo o intellettuale che lo ha generato. All'udito di lei giungerà una mescolanza, dice Proust, di suoni ridicoli⁴⁶.

Il corpo del Narratore, chiuso in se stesso, vive in un puro presente: non ha memoria, né fantasia. Accumula percezioni, ma non costruisce rappresentazioni. D'altronde spetterebbe all'intelligenza l'ufficio di organizzare, e anche di correggere, se necessario, i dati sensoriali⁴⁷. Ma nell'universo della *Recherche* la ragione deroga al suo compito: è anch'essa insufficiente, al pari del corpo. Alla morte di Albertine, il Narratore si rende conto di non aver mai conosciuto la vera natura della donna amata. Non tanto perché le circostanze glielo abbiano impedito, ma perché egli non l'ha voluto abbastanza. "Et ç'avait peut-être été mon tort de ne pas chercher davantage à

45 Nel suo saggio *Proust et le monde sensible* (Paris, aux Éditions du Seuil, 1974) J.-P. Richard nota come alla base del rapporto fra l'io proustiano e il mondo esterno ci sia proprio quest'impotenza dei sensi: "La prise visuelle, auditive, et même tactile se définit ici par l'extrême limitation de son pouvoir" (p. 37).

46 Cfr. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 601. Cfr. anche la n. 24 sul fenomeno della *spersonalizzazione*.

47 È lo stesso Proust a riconoscere la necessità d'una correzione intellettuale a quelle che lui chiama "illusions d'optique": "Nous n'identifierons pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement" (*Le Côté des Guermantes*, II, p. 712).

connaître Albertine en elle-même”⁴⁸. L’aveva guardata, si sa, scrutata come un insetto, s’era sforzato poi di imprimersi nella memoria le sue frasi, e le espressioni del suo viso. Ma poi la mente aveva giocato con quelle espressioni e con quelle frasi, le aveva manipolate secondo i suoi pregiudizi. Non è in seguito a un’indagine reale che egli accusa Albertine, ma perché incalzato dalle proprie ossessioni. Il Narratore deduce la sua colpevolezza dal fatto che ritiene impossibile la felicità amorosa, e ancor più dalla netta coscienza della propria instabilità sentimentale: essendo d’animo così infedele, soggiacendo a molteplici fascinazioni, egli non può immaginare d’essere oggetto d’una devozione stabile ed esclusiva⁴⁹. D’altronde, com’è noto, egli può amare soltanto gli esseri di fuga, giacché misura la sua passione con la gelosia: è necessario che Albertine menta, che non si lasci possedere per intero, che si nasconda magari riservando qualche pensiero a un altro - a un’altra - per restar degna del suo desiderio.

L’intelletto del Narratore rifiuta di vedere nei sensi degli alleati per il suo progetto di conoscenza. Le loro strategie gli paiono a dir poco stravaganti: per appropriarsi della realtà essi compiono un curioso spostamento dall’interno all’esterno! Mentre ogni volta che l’intelligenza del Narratore vuol comprendere qualcosa fuori da sé - la risposta, magari, a una domanda nevrotica, da cui sembra dipendere senza possibilità di scampo la sua vita - ebbene, l’intelligenza si avvolge su se stessa, ed effettua sempre il medesimo percorso, avanzando e arretrando. Alla fine si arresta per stanchezza, sapendo di non aver mai toccato, nemmeno per un attimo, l’oggetto da conoscere.

Per questa sua radicale alterità il corpo non può dunque far da tramite fra l’io e il mondo. C’è un altro caso, clamoroso, in cui intelligenza e apparato sensoriale, lavorando separatamente, non sanno impossessarsi della verità. Ci riferiamo alla più straordinaria delle deformazioni ottiche proustiane: la “matinée Guermantes”. Quanti anni sono trascorsi dalla guerra a questa gran festa finale della mondanità? Il Narratore accenna appena a un suo soggiorno in sanatorio,

⁴⁸ *Albertine disparue*, IV, p. 77.

⁴⁹ Cfr. *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 223.

lontano dalla società. Ebbene quegli anni (pochi? molti?) hanno trasformato integralmente, e orribilmente, i meravigliosi personaggi d'un tempo. In una maniera che non ha nulla di logico! Sembra che il Narratore riporti sulla pagina le impressioni immediate - un colpo d'occhio rapido, e vagamente allucinato sul salotto Guermantes -, senza sottoporle ad alcuna elaborazione, sicché esse risultano spettacolarmente inverosimili. Ad esempio Odette - che dai giorni del suo amore con Swann si dev'esser certo caricata d'anni - è bella e desiderata come un tempo, tanto da sembrare un fiore artificiale⁵⁰. Sua figlia Gilberte, al contrario, è irriconoscibile. Lo sguardo del Narratore ce la restituisce così come gli appare: un corpo anonimo, privo di attrattive, spento:

Une grosse dame me dit un bonjour [...] Tel un candidat au baccalauréat, incertain, attache ses regards sur la figure de l'examineur et espère vainement y trouver la réponse qu'il ferait mieux de chercher dans sa propre mémoire, tel, tout en lui souriant, j'attachais mes regards sur les traits de la grosse dame⁵¹.

Per gli occhi, quella signora grassa non è più Gilberte: è un'estranea, - una donna completamente diversa. È alla memoria che spetterebbe il compito di chiarire l'equivoco. Ma sappiamo che l'intelligenza non riesce a effettuare il suo lavoro di correzione dei dati incompleti e ingannevoli forniti dai sensi. Per farlo dovrebbe in un lampo percorrere a ritroso la lunga strada che dalla "grosse dame" conduce lontano, molto lontano, alla ragazzina dai capelli rossi, e verificare che sì, malgrado le apparenze, si tratta proprio della stessa persona. Ma i sensi e la ragione non sono complementari nel mondo del Narratore: perciò risalire da un'immagine presente che si offre agli occhi ad una passata, custodita nella memoria, è come saltare, egli osserva, da un pianeta all'altro.

50 "D'ailleurs, justement parce qu'elle n'avait pas changé, elle ne semblait guère vivre. Elle avait l'air d'une rose stérilisée" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 528).

51 *Op. cit.*, p. 558.

Pianeta. Entità sospesa nel vuoto, isolata: tale appare il dato reale, percepito dal corpo. Che è opaco, allora, proprio come lo sguardo che il Narratore fissa su Gilberte invecchiata, senza un'accensione, sia pur rapidissima, di nostalgia. Il corpo opaco - che non è attraversato dalla luce della comprensione - costituisce il luogo emblematico della separazione fra l'io e la realtà. È lui che fa dell'intelligenza una fortezza vuota⁵²: è lui che le toglie il mondo. "Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence"⁵³: e capiamo il perché di tanto discredito. L'intelligenza si scopre ogni giorno più impotente, esiliata da una realtà che vede di lontano e non può raggiungere, poiché il corpo, che dovrebbe farle da mediatore con tutto l'apparato sensoriale, non vuol saperne di assoggettarsi ai suoi moduli di comportamento. Nella *Recherche* appare rovesciato il ragionamento paranoico di Rousseau, che accusava gli altri d'aver ricoperto con un velo la sua persona, rifiutando così di specchiarsi nella sua limpidezza⁵⁴. Nell'universo concepito da Proust le cose stanno diversamente. Nessun velo che il mondo ci stenda addosso, per poterci accogliere nella sua multiforme recita. Il mondo è lì: duro, estraneo, disinteressato. Ma siamo noi in difetto: così opachi da non permettere il rispecchiamento. Siamo noi a non lasciarci penetrare, impauriti dalla nostra mancanza di familiarità col mondo⁵⁵.

52 La definizione è mutuata da Bruno Bettelheim (*The empty fortress*, tr. it.: *La fortezza vuota*, Milano, Garzanti, 1976) che intende così definire l'universo in cui si recludono i malati di autismo: struttura perfettamente organizzata, ma fantasmatica, priva di oggetti reali.

53 *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 211.

54 J. Starobinski (*La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971) ha appunto mostrato come tutta l'opera di Rousseau sia costruita sul grande mito della trasparenza: continuamente minacciata dai mascheramenti cui obbliga la società.

55 G. Giorgi (*Stendhal, Flaubert, Proust*, Varese-Milano, Istituto editoriale cisalpino, 1969) ha giustamente rilevato delle affinità tra il Narratore della *Recherche* e i personaggi del "nouveau roman" proprio nel modo di percepire gli oggetti: "Qui a senti plus que lui le mystère de la relation entre un objet et une conscience? L'objet est là, extérieur à nous-même, impénétrable, parfois hostile, totalement «autre»" (p. 146). Ma il Narratore, contrariamente a Mathias (il protagonista del *Voyeur* di Robbe-Grillet), tenta di vincere - riuscendovi in molti casi, come vedremo più avanti - l'estraneità di quanto percepisce coi sensi.

Opacità: è la negazione d'un colloquio fra materia e spirito - se la trasparenza è una felice comunicazione.

* * *

Nel chiasmo inizialmente considerato: “opaque”, “obscur”, “significatif”, “limpide”, il corpo sano di Saint-Loup, oltre che limpido, è *significativo*. Significa, cioè produce segni appartenenti a una lingua decifrabile. Ha un alfabeto chiaro. Il corpo d'un malato di nervi è al contrario ambiguo quando invia i suoi messaggi. “Le nevrosisme est un pasticheur de génie”⁵⁶: così si esprime il dottor Du Boulbon, nella *Recherche*. La nevrosi sa imitare alla perfezione ogni malattia. Il cuore, il fegato, i polmoni, lo stomaco, le ossa, la pelle, i reni d'un nevrotico sono periodicamente soggetti a disturbi che sembrano causati, senza equivoci, da una disfunzione organica. Ingannerebbero chiunque. Invece il più delle volte si tratta di reazioni a impercettibili disagi: un mutamento qualunque, d'ambiente o di tempo, una piccola folle inquietudine, un nonnulla. Nulla! A differenza di ogni altro malato, per cui il sintomo rimanda con certezza a una patologia (per quanto ardua da scoprire), il nevrotico è uno che ha imparato a non fidarsi del suo corpo. Così il Narratore si sveglia una mattina infreddolito e nauseato, ma abituato ai trucchi e agli ingingimenti della sua malattia, non se ne preoccupa. Anzi, si mette a tavola di buon umore, per pranzare coi familiari. Con l'intima persuasione che “avoir froid peut signifier non qu'il faut se chauffer, mais par exemple qu'on a été grondé, et ne pas avoir faim, qu'il va pleuvoir et non qu'il ne faut pas manger”⁵⁷ addenta una cotoletta che il suo stomaco rifiuta senza appello. Per una volta il corpo non gli aveva mentito. Ma come saper distinguere tra veri e falsi allarmi?

È proprio il fatto di dover effettuare una distinzione, di dover *riflettere* sui sintomi, che caratterizza lo stato patologico del Narratore. Il suo corpo, proprio come un testo *oscuro*, ha bisogno d'essere interpretato. E lo sforzo d'interpretazione è ininterrotto: giacché non si riuscirà mai a scoprire una chiave di lettura che arrivi a decifrarlo

⁵⁶ *Le Côté des Guermantes*, II, p. 601.

⁵⁷ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 486.

una volta per tutte. Il testo del corpo può soltanto essere accostato, con approssimazioni successive.

E già: perché nell'ottica proustiana, un malato le cui reazioni fisiche non lasciassero spazio a nessun dubbio, *un malato che si riconoscesse immediatamente come tale*, apparterebbe certamente all'universo della salute. Il suo corpo sarebbe *significativo*! Pensiamo all'uomo ritratto da Montaigne - antitetico al soggetto proustiano⁵⁸ -, che obbedisce con fiducia ai dettami del suo corpo, perché esso non mente mai, né quando è sano, né quando lo coglie la malattia⁵⁹. La "salute" che Montaigne propone quale ideale esclusivo cui tendere con tutte le energie - ogni altro ideale sarebbe causa di perniciose frustrazioni - non è l'assenza di malattie, ma l'adesione tranquilla al naturale svolgersi dei cicli vitali. Ora, è proprio questa *naturalezza* che viene negata al corpo proustiano, le cui funzioni, a forza d'essere studiate, hanno perduto la loro spontanea meccanicità. È un corpo smalizzato, quello del Narratore: tende tranelli, dissimula, finge, colpisce a tradimento.

Per assistere un corpo identificato dall'oscurità delle sue manifestazioni occorrono, forse, medici diversi da quelli che curano i corpi "significativi": i corpi della gente dai nervi saldi. Ne è convinto Bergotte, il quale esorta il Narratore a consultare dottori intelligenti, dottori che oltre ai sintomi delle gastriti, conoscano Shakespeare, e sappiano quanto può far male la sua lettura⁶⁰. Ma il Narratore non può prenderlo sul serio: sa troppo bene che non ci sono formule applicabili a sofferenze come la sua. Meno che mai la più irritante

58 Al riguardo si legga il bellissimo saggio di Sergio Solmi *La salute di Montaigne* in: Montaigne, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1992, t.I, pp. IX-XXXIII.

59 "Et sain et malade, je me suis volontiers laissé aller aux appetits qui me pressoient. Je donne grande autorité à mes desirs et propensions. Je n'aime point à guérir le mal par le mal [...] Mon appetit en plusieurs choses s'est assez heureusement accommodé par soy-mesme et rangé à la santé de mon estomac. L'acrimonie et la pointe des sauces m'agréerent estant jeune; mon estomac s'en ennuyant depuis, le goust l'a incontinent suyvi. Le vin nuit aux malades: c'est la premiere chose de quoy ma bouche se desgoust, et d'un desgoust invincible" (Michel de Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre XIII).

60 Cfr. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 560.

tra le formule della psicosomatica salottiera: l'idea che l'ipersensibilità si sposerebbe quasi sempre con l'acutezza d'ingegno! Il suo malessere sfugge a questo e ad ogni altro schema, poiché non si ripete mai allo stesso modo, e non può esser prevenuto sulla base dell'esperienza: un certo fattore che ha prodotto un sintomo in una circostanza può non produrlo affatto in un'altra. Quel che logora le resistenze di chi contempla il proprio corpo è la disperante illogicità della malattia. Perché da un logico concatenarsi di cause ed effetti trarrebbe un conforto. Quel male pur così terribile diventerebbe infine una casa, di cui sono noti odori e lievissimi scricchiolii. Ma il Narratore non può addomesticare le reazioni anomale del suo corpo. Può solo interrogarle temendo le loro risposte. E di fronte a una conturbante incertezza, può sfinirsi la ragione in congetture, di cui si fa beffe la sofferenza: che resta invincibilmente oscura⁶¹.

È inetta la ragione quando indaga il corpo. E ancor più quando cerca di dominarlo, imponendogli il proprio volere. Le uniche entità al mondo che possano dare ordini al corpo, secondo Proust, sono i farmaci: anch'essi, come il nostro organismo, integralmente fatti di materia. Noi non possiamo implorare pietà da un organo malato che ci duole. Ma una medicina agisce proprio in quella zona misteriosa di noi in cui avvengono le reazioni chimiche che permettono la vita, e le modifica, parlando il loro linguaggio. Si capisce che un ammalato investa il farmaco d'un valore metafisico: giacché subisce il suo potere schiacciante senza comprendere le ragioni per le quali talvol-

61 Ecco una testimonianza, tratta dalla corrispondenza proustiana, di quel che può essere l'inanellarsi delle ipotesi nevrotiche intorno a un disturbo (notiamo l'ossessiva anafora del verbo "se demander", che si spegne nel melanconico: "il n'a pas répondu): "Ce n'est pas à ma nouvelle vie que j'attribue ces *incompréhensibles* accès. Ils doivent avoir une cause précise mais que j'ignore. Ce n'est pas le bois car depuis huit jours j'y avais renoncé et ne faisais avec Roche que des courses. *Je me suis demandé* si sa voiture avait une odeur quelconque mais comme demain est le dernier jour où je l'ai je verrai bien. *Marie se demandait* si le safran dont elle se sert pour tes devants etc. mais je ne le crois pas. *Je m'étais demandé* sur une page de Brissaud si comme M. Homais je n'avais pas d'helminthes. Et *j'ai voulu demander* conseil à Bize. Mais il n'a pas répondu au téléphone" (*Correspondance de Marcel Proust*, cit., t.II, p. 444. Il corsivo è nostro).

ta esso riesce là dove l'intelligenza fallisce. Anche quella del più insigne fra i dottori, di fronte alla cui abilità diagnostica sta il corpo sofferente: l'unico che sappia realmente ciò di cui ha bisogno⁶². "La médecine [...] ignore le secret de la guérison"⁶³. "Secret": la guarigione da una patologia è, secondo Proust, un segreto che il corpo tiene custodito in sé: non farà mai nulla perché altri ne venga a conoscenza. È l'oscurità il suo carattere distintivo: e chi in quest'oscurità indaga è paragonabile a un sacerdote. Di una religione misterica.

Invece la salute non ha bisogno di sacerdoti. Per chi vuol conoscerla non ci sono enigmi da spiegare o recinti da oltrepassare. I corpi sani sono trasparenti, schiusi all'esterno. Sarebbe un errore ritenere che Proust, idealizzando la salute, la renda un feticcio. Anzi, della salute non dà nemmeno una vera e propria definizione: essa rappresenta tutto ciò che la malattia non è. Come a dire: al centro dei pensieri c'è soltanto la malattia, l'idea della salute è un suo prodotto. L'idolo degli idoli, la dea i cui occhi non possiamo guardare, resta la nevrosi. Come si sa, essa obbliga il fedele a consumare riti e sacrifici in suo onore. A vivere in un tempio in cui persino il gesto più insignificante diventa simbolico, e nella sua ieratica pesantezza infiacchisce la capacità d'azione di chi lo compie. L'uomo che ha buona salute, invece, è profano. Letteralmente: fuori del tempio⁶⁴. Dispone sempre di più soluzioni. Agisce. E i suoi atti non hanno altri significati se non quelli manifesti. "Chacun des mouvements développés le long du mur, sur la banquette, avait sa signification, sa cause, dans la nature individuelle de Saint-Loup"⁶⁵. Nessuna ambiguità nei movimenti di Saint-Loup, in cui forma e sostanza appaiono compenetrati. Nessun gesto è di troppo, vuol dirci il Narratore. Anche quando sembra di notare una ridondanza, un compiacimento, un'estetizzante accentuazione, il significato è palese. Tutto quel che fa serve a Saint-Loup per esprimere la sua sollecitudine nei confronti

62 Cfr. *La Prisonnière*, III, p. 691.

63 *Op. cit.*, p. 688.

64 Dal latino *pro-fanum*: davanti al tempio.

65 *Le Côté des Guermentes*, II, p. 706.

dell'amico: egli è come un cavaliere d'altri tempi il cui valore morale si rispecchia nella bellezza fisica. Invece, quanti gesti inutili fa un malato di nervi come il Narratore. Reazioni insensate, o equivocate. Moti inconsulti. Atto nevrotico è certamente il bacio della buonanotte, che funge da viatico per il sonno: se non lo riceve, l'eroe non può addormentarsi. Ciò significa che quell'atto abbia un oggettivo valore pacificante? Tutt'altro. Ma si tratta d'un'azione ripetuta, che ha acquisito la necessità d'un gesto apotropaico. Il bacio della buonanotte non è - come il volteggio di Saint-Loup sui tavoli del ristorante - *significativo*. Gli agili balzi di Robert testimoniano al Narratore la sua amicizia. Mentre il bacio di sua madre non garantisce all'eroe che ella veglierà su di lui, proteggendolo dall'insonnia o dai brutti sogni. Anche perché spesso è un bacio dato male, in fretta, al cospetto di altri: e il Narratore nel riceverlo non può prestarvi quell'attenzione "des maniaques qui s'efforcent de ne pas penser à autre chose pendant qu'ils ferment une porte, pour pouvoir, quand l'incertitude malade leur revient, lui opposer victorieusement le souvenir du moment où ils l'ont fermée"⁶⁶. Dunque proprio come chi è incalzato da un'angoscia e rivolge a se stesso e agli altri sempre la stessa domanda, volendo ascoltare sempre la stessa risposta (che non è mai liberatoria, però è indispensabile), il Narratore vuol essere baciato a tutti i costi: semplicemente perché quel bacio appartiene al complicato rituale del sonno. Che non può essere modificato in nessuna sua parte! Pena una notte di tormenti. Ma anche dopo il bacio, in verità, il sonno è difficile da conquistare. L'effetto della corsa di Saint-Loup è evidente: il cappotto arriva a destinazione. Le conseguenze del bacio sul Narratore sono invece di ardua decifrazione: pochi, pochissimi, inapprezzabili i suoi benefici; mentre sembrano più evidenti i danni che reca una sua possibile assenza.

Il corpo del cenestopata è oscuro nei disagi, ma lo è pure nei momenti d'insperata felicità. Attraverso quali vie un'aranciata arriva a far godere così profondamente "ce corps humain qui appartient à un règne si différent"⁶⁷? Mentre beve, il Narratore sente che il succo di

66 *Du côté de chez Swann*, I, p. 23.

67 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 136.

frutta irriga le sue membra intorpidite come fa l'acqua con un giardino secco. E ancora una volta si sdoppia: di questo piacere tutto fisico, che il corpo conosce nelle sfumature - mentre scende nello stomaco, il succo d'arancia sembra svelare a quanto capillarmente bagna perfino i segreti della maturazione del frutto, in una fusione estatica tra il corpo umano e la natura - di questo piacere l'intelligenza non sa nulla: "cent mystères dévoilés par le fruit à ma sensation, nullement à mon intelligence"⁶⁸.

68 *Ivi.*

2. Fuga dalle apparenze

Il corpo vive in una sciocca solitudine. L'intelligenza lo osserva, incapace di accompagnarlo nei suoi movimenti di burattino ammaestrato. Così, diviso in due, il Narratore insegue vanamente la realtà: perché quando la immagina non può toccarla, e se la tocca non la comprende più.

Il mondo è una città straniera per il soggetto della *Recherche*, che vi si aggira smarrito, e non capisce: è una “*terra incognita*”¹ quella su cui sbarca ogni volta che s’imbatte, involontariamente, in una verità oggettiva. Egli nota come il più elementare dei procedimenti cognitivi: la ricerca d’un legame di causa-effetto tra due eventi, non sia applicabile alla sua vita. Specialmente là dove sarebbe più necessario. Davanti alle azioni di Gilberte è disorientato “comme un être pour l’esprit de qui le principe de causalité existerait à peine”². (E più tardi, al cospetto di Albertine, s’accorgerà che un velo spesso copre i *moventi* di tutti i suoi gesti³). L’impossibilità di ricorrere al principio di causalità lo obbliga a scontrarsi, inerme, con l’insensatezza. Il mondo privo di cause che producano effetti è esattamente come un sogno. Dice Proust: chi non riesce a stabilire una connessione tra un fenomeno e un altro è un essere “devant qui le spectacle du monde serait incertain comme un rêve”⁴. “Incertain”: spettacolo la cui esistenza è continuamente in dubbio. Si ha

1 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 500.

2 *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 576.

3 Cfr. *Albertine disparue*, IV, p. 197.

4 *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 576.

l'impressione di poterlo stringere, di farne parte; poi si scopre che una piccola vibrazione lo fa scomparire e magari riapparire completamente mutato. (Fra i due scenari non c'è alcun legame, né apparente, né profondo). Così è il mondo reale di fronte allo sguardo del Narratore. E il vano sforzo d'interpretarlo, proprio come accade per un sogno, lo altera forzatamente, perché viola quella sua separatezza, quel suo essere autonomo dalla volontà umana, così insostenibile per noi. L'amante non riuscirà mai a cogliere la flagranza del tradimento o dell'innocenza dell'amato, perché "le témoignage des sens est lui aussi une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence"⁵. Allorché il Narratore è sul punto di formulare un qualsivoglia giudizio sulla realtà, s'accorge che persino l'evidenza può essere un'invenzione: del proprio desiderio di capire a ogni costo. Insomma, è assolutamente inutile impegnarsi per raggiungere la verità. Essa può solo caderci addosso, non richiesta, non prevista, inspiegabile. "Nous ne connaissons vraiment que ce qui est nouveau"⁶. Possiamo conoscere nella sorpresa, nella combinazione casuale di circostanze, mai per un atto di volontà. Di fronte allo spettacolo della vita noi siamo - dice Proust - come spettatori rimasti fuori dal teatro, col naso incollato alla porta a vetri. Le emozioni che trascorrono nello sguardo di chi amiamo sono inafferrabili, proprio come una rappresentazione cui ci sia vietato assistere⁷.

Definendo a più riprese la vita reale come spettacolo Proust non fa che ostentare l'impotenza del soggetto, messo in condizione di non poter modificare nulla di quanto vede, e tuttavia obbligato a *interpretare* di continuo qualcosa che avverte non essere opera sua: la realtà è un testo che altri hanno scritto. Non si può sperare, decifrandolo, in nessuna familiarità. E infatti non c'è mai nel Narratore la disinvoltura di chi, fra le cose del mondo, sente d'essere a casa propria. Quando fissa lo sguardo sul volto di *Albertine* non vi scorge nulla che possa vagamente assomigliare al suo amore per lei⁸. As-

⁵ *La Prisonnière*, III, p. 694.

⁶ *Albertine disparue*, IV, p. 110.

⁷ Cfr. *La Prisonnière*, III, p. 886.

⁸ Cfr. *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 511.

somigliare: cioè mostrare delle affinità o semplici vicinanze, aver un qualcosa, magari un solo tratto, che sia riconducibile a un'origine comune. Ma l'amore dell'amante e la bellezza dell'amata sono due entità assai distinte: che si rivelano in modo del tutto indipendente. Così non soltanto il viso desiderato non assomiglia al desiderio, ma neppure lo giustifica. È ancora la mancanza del rapporto di causa-effetto a produrre un disagio nell'io che narra.

D'altronde, se nel caso dell'innamoramento il principio di causalità fosse operante, si dovrebbe ammettere l'esistenza d'un legame tra l'interiorità del soggetto e le cose esterne: il che Proust nega recisamente. La conoscenza è un circuito chiuso: "Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée"⁹. "L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi"¹⁰. L'uomo proustiano è prigioniero d'un'eterna relazione con se stesso. Non può uscire, è asfissiato dai propri pensieri. E se esiste qualche incidenza della realtà esterna sulla vita interiore, essa è tutt'altro che meccanica. Il determinismo degli alfieri della scienza è sbeffeggiato nella *Recherche*¹¹. Frammenti del mondo fenomenico schizzano nel mondo psichico, ma vengono filtrati, modificati, resi irriconoscibili: rimpastati nel crogiuolo della nevrosi che tutto assimila a se stessa.

Uno degli effetti più evidenti di questo complicato rapporto fra interiorità ed esteriorità è il bizzarro anacronismo "qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments"¹². Il Narratore è così straniero in mezzo ai fenomeni che sa gioire o piangere non quando i tempi lo richiederebbero, ma solo a distanza dagli eventi felici o luttuosi. Le "intermittenze del cuore"

9 *Albertine disparue*, IV, p. 34.

10 *Ivi*.

11 Il principio su cui si poggia l'ideologia positivista è l'indefettibile causalità che presiede a tutti gli avvenimenti naturali e umani. Persino i cosiddetti *valori*, che abbiamo imparato a considerare astratti rispetto alla realtà, inerenti a un ordine superiore, sono soggetti a questa stessa dinamica. Tutto è consequenzialità, concatenazione. Lo è il potere, secondo Taine, lo è la *forza*: "elle n'est rien en soi qu'un caractère, une propriété, une particularité d'un fait, la particularité qu'il a d'être constamment suivi par un autre" (H. Taine, *De l'Intelligence*, Paris, Hachette, 1906, p. 342).

12 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 153.

rappresentano un'altra disfunzione del legame di causalità: alla vita psichica è negata la docile continuità degli eventi naturali, che si svolgono obbedendo a una serie di ragioni, leggi, condizionamenti successivi. Il Narratore si strugge per la morte della nonna, dunque *conosce* la sua morte, solo un anno dopo la sepoltura, senza che nessuna immagine di lei gli abbia attraversato i pensieri, ma semplicemente essendosi chinato sui propri piedi a ripetere un gesto di grandiosa quotidianità: slacciarsi le scarpe. La sproporzione fra causa ed effetto è davvero sorprendente.

Come in quest'altro caso. Il Narratore riceve a Venezia una lettera che ritiene di Albertine: l'amata che credeva morta, ecco, invece è viva, pentita, e vuole parlargli di matrimonio.

(L'episodio si fonda su un equivoco vagamente paradossale: l'autrice della lettera è in realtà Gilberte - il Narratore ha confuso la sua firma con quella di Albertine - e il matrimonio cui fa cenno è quello che dovrebbe unirli a Saint-Loup).

L'arrivo della lettera è così introdotto: "Un soir enfin une circonstance telle se produisit qu'il sembla que mon amour aurait dû renaître"¹³. La lettura del telegramma avrebbe dovuto far risorgere l'amore del Narratore. Invece non c'è nel suo animo alcun turbamento: la lettera d'una rediviva Albertine è un fatto che non s'incide nel "calendario dei sentimenti". In cui la morte della donna è registrata per sempre.

I molti anacronismi che nella *Recherche* complicano lo svolgersi del racconto non sono espedienti narrativi. Non servono a dimostrare che la memoria del soggetto è fragile, per cui va incontro a travisamenti clamorosi o errori prospettici; e ha il vizio di sostituire, trasfigurare. Certi squilibri rappresentano l'esatta trascrizione della realtà che il Narratore ha conosciuto: confusa, appiattita, e - priva com'è del principio di causalità - senza gerarchie o classificazioni di sorta¹⁴.

13 *Albertine disparue*, IV, p. 220.

14 In tal senso la *Recherche* non assomiglia neppure formalmente a un racconto di memorie: anzi, per certi versi ne sanziona l'impossibilità. La propria vita è irraccontabile, poiché non si lascia ridurre a una forma organizzata, qual è senza dubbio una narrazione, di qualunque genere sia. L'anti-modello della *Recherche* potrebbero essere le *Confessions* di Rousseau, le quali si fondano su due convinzioni essenziali:

Insomma, non è che il Narratore ricordi male ciò che ha vissuto: semplicemente, il mondo gli si è offerto come caos. Gli eventi sono accaduti l'uno accanto all'altro e non c'è stato alcun rapporto fra di essi all'infuori della contiguità spaziale o temporale. Nella *Recherche* gli scenari di Combray, Parigi, Balbec, Venezia si susseguono - così come si susseguono l'infanzia, la giovinezza, la maturità dei personaggi. Ma l'uno non annuncia l'altro: tutti restando universi separati, non comunicanti. L'Albertine reclusa nell'appartamento del Narratore non è - cresciuta di qualche anno - la fanciulla che pedala sul lungomare di Balbec: è un'altra donna! E anche per questo lo scrittore non si preoccupa d'informarci sulla sua età. Che importanza può avere? Gli anni che separano la prigioniera dalla ciclista della "petite bande" non hanno accolto l'evoluzione di Albertine, lo sviluppo delle sue qualità e dei suoi vizi di adolescente: essi sono un intervallo profondo come un abisso, totalmente ignoto al Narratore, che non può ricostruirli, neppure con uno sforzo d'immaginazione, perché le due Albertine sono collocate in due regioni nettamente distinte dello spazio a lui visibile. Così sono distanti Odette de Crécy e Odette Swann: e il passaggio dall'una all'altra è uno stacco improvviso: il Narratore non si cura di spiegarci come e quando l'"anti-tipo" di Swann sia diventata sua moglie. Parlare dell'età dei propri personaggi vorrebbe dire per Proust supporre un legame causale tra presente e passato d'una persona. Tracciare una linea immaginaria che attraversi ininterrotta, senza spezzature, la storia d'un individuo.

Si è detto sovente - ricordando ciò che lo stesso Proust, in proposito, dichiarava - che la *Recherche* è come una cattedrale gotica che lancia le sue guglie verso il cielo: armoniosa, compatta, geometrica. O come un dramma wagneriano, in cui il protagonista passa per una lunga serie di prove prima di conoscere, ormai puro e consa-

una fiducia saldissima nell'efficienza della propria memoria e una concezione della scrittura come pura trasparenza. Proust è su posizioni radicalmente opposte: egli ci descrive le frustrazioni dolorose cui va incontro colui che si sforza di ricordare; e definisce lo stile come strumento di manipolazione della realtà: "Le style est [...] *la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité*" (*Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 269. Il corsivo è nostro).

pevole di tutto, la verità finale. Ma il concorso dei più minuti elementi alla costruzione d'un Tutto, che sia la tensione alla luce divina o la ricerca del Santo Graal, è solo uno strato superficiale, l'epidermide del romanzo¹⁵.

Basti pensare al fatto che tutte le conquiste del Narratore non appaiono mai come il coronamento d'uno sforzo: sono impreviste, imprevedibili, sovente generate da intenzioni di segno opposto. Il Narratore scopre il grande talento della Berma non il giorno in cui era andato a teatro col fine precipuo di conoscerlo, ma quando, mesi dopo, va all'Opéra per spiare i movimenti dell'amata duchessa di Guermantes. Secondo un meccanismo analogo egli sperimenta il dolore per la perdita della nonna molto tempo dopo la sua morte, essendosi recato a Balbec per incontrare nuove donne: conosce il lutto avendo progettato il piacere. Ancora. Apprende sconvolgenti dettagli sulla vita di Albertine non già nel momento in cui indaga, ma quando alla Raspelière, sul punto di lasciarla, le confessa incidentalmente la sua passione per la musica di Vinteuil. La terribile rivelazione di lei, che dice di conoscer bene quell'artista, poiché ne ha frequentato la figlia, è preceduta da questa riflessione: "Nous pouvons avoir roulé toutes les idées possibles, la vérité n'y est jamais entrée, et c'est du dehors, quand on s'y attend le moins, qu'elle nous fait son affreuse piqûre et nous blesse pour toujours"¹⁶. Spaventosa trafittura d'una conoscenza inattesa.

Ma anche le verità salutari giungono improvvisi, e senza che il Narratore le abbia, per così dire, meritate. Al culmine della *Recher-*

15 Secondo Antoine Compagnon (*Proust entre deux siècles*, Paris, aux Éditions du Seuil, 1989), quando Proust si affanna a mostrare l'unità sostanziale della *Recherche*, per difenderla dalle accuse che le erano state mosse: la frammentarietà, la disorganizzazione, e soprattutto la cura ossessiva (da decadente!) del dettaglio, scava un solco fra la sua poetica, ancora ispirata all'idealismo romantico, e l'opera d'arte che, lungi dall'essere un'espressione di quella poetica, la oltrepassa, e di molto. Fino a smentirla. "Proust mettait en oeuvre une autre esthétique, où le détail et le tout, l'unité et la diversité, ne sont plus les termes incontournables, une esthétique des intermittences infinies, des différences inappréciables, que la loi de la réminiscence cherche à masquer pour rendre le livre agréable aux tenants de l'idéalisme, du vitalisme et de l'organicisme" (p. 50).

16 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 499.

che, si scopre scrittore quando ormai riteneva, una volta per tutte, di non possedere alcun talento per l'arte di narrare. Davanti a una fila di alberi che aveva un istante attratto il suo sguardo durante una sosta in treno, si era sentito arido, secco; privo di genio¹⁷: alberi, non mi dite niente - aveva esclamato. Se avessi dentro il sacro fuoco dell'arte ora mi emozionerei dinanzi alla vostra bellezza. Invece non ricevo da voi nessuna ispirazione.

Questo discorso il Narratore lo rimugina fra sé e sé, mentre si reca a palazzo Guermantes per gratificarsi ancora una volta di lusinghe mondane: che ormai non possono più nuocere alla sua vocazione rinnegata. Ma è proprio la "matinée Guermantes" a restituirgliela. Assolutamente intatta.

Nella *Recherche* la conoscenza è frutto della distrazione: meno si cerca più si trova, meno si riflette più si arriva alle soluzioni. È emblematica la circostanza scelta da Proust per rivelarci in maniera definitiva la potenza creatrice della memoria involontaria: inciampando in un punto sconnesso del pavimento il Narratore riceve l'investitura di artista. È l'incidente che fa scoprire: non la corretta impostazione della ricerca: "*Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance*"¹⁸.

Ad ogni pagina il lettore della *Recherche*, così come il Narratore, è stordito e anche beffato dal palesarsi dei fenomeni. Non parliamo dei casi macroscopici: il "coup de théâtre" che ci mostra Saint-Loup innamorato del violinista Morel, o la trasformazione di Mme Verdurin in principessa di Guermantes. Ci riferiamo a tracce di insensatezza del reale disseminate nel romanzo. Come spiegare la reazione indulgente del padre del Narratore la notte in cui, infrangendo di proposito il codice familiare, egli resta in piedi ad aspettare sua madre fino a che l'ultimo ospite non se n'è andato? Non soltanto gli viene perdonata l'infrazione. Egli può addirittura, eccezionalmente, dormire con la mamma. E dunque: convinto d'aver commesso un crimine per il quale sarà costretto ad abbandonare la famiglia, otte-

17 Cfr. *Le Temps retrouvé*, IV, pp. 433-4.

18 *Op. cit.*, 445. Il corsivo è nostro.

ne invece da essa più di quanto abbia mai conquistato a seguito d'una buona azione¹⁹. Secondo la stessa legge di gratuità, un giorno nel quale ha concepito buoni propositi di cui s'affretta a render partecipi i genitori, sicuro di renderli felici e orgogliosi di lui, trova i loro rimproveri per un peccatuccio commesso in precedenza, che non ricordava più.

L'illogicità del reale obbliga al paradosso, talvolta impudico. Cosicché si arriva a dire che un misfatto è stato necessario, anzi: providenziale, - perché vi fosse una conquista. C'erano mille modi, sensati, attraverso cui la musica di Vinteuil poteva sopravvivere alla morte dell'autore, ed esser conosciuta e osannata, destando emozioni in una lunga posterità. Eppure la via prescelta dal destino è la meno probabile. A diffondere quella musica è proprio l'amica di Mlle Vinteuil, che inducendo la figlia del musicista a profanare, mentre era ancora vivo, l'immagine del padre, forse ne aveva accelerato la morte; ma per questo aveva voluto risarcirlo assicurandogli una gloria eterna. Osserva il Narratore: senza tale colpa, che ha generato il bisogno di espiarla, nessuno si sarebbe mai preso la briga di decifrare pazientemente, devotamente, i manoscritti di Vinteuil.

Chi ha interpretato il romanzo proustiano come un percorso iniziatico ha sempre pensato che la passione amorosa fosse l'insidia più grave: l'incantamento malvagio per eccellenza, che poteva distogliere per sempre il protagonista dal compiere la sua missione. L'amore per una donna è il più temibile fra i nemici dell'arte: il Narratore dovrà disarmarlo, scoprendone l'intrinseca debolezza. Ebbene, si può dire davvero che il Narratore, amando in successione Gilberte, la duchessa di Guermantes, Albertine, conosca a tal punto la natura mendace dell'amore da potersene infine liberare? Una volta superata la prova della passione - ma è di un superamento che si tratta? o non è piuttosto un distacco dovuto alla fatica, immensa, d'aver desiderato troppo?²⁰ -, una volta superata la prova della passione, quale con-

19 Cfr. *Du côté de chez Swann*, I, p. 37.

20 La tortuosa, lenta, asfissiante narrazione dell'oblio di Albertine si conclude così: "La vérité et la vie sont bien ardues, et il me restait d'elles, sans qu'en somme

quista può dire d'aver fatto l'eroe della ricerca: quale indizio ha raccolto, in vista del traguardo finale? Nessuno: dietro il feticcio smascherato non v'è alcun concetto, alcuna verità da ritenere. Si è sempre detto che nella *Recherche* Proust vuol dimostrare l'assoluta gratuità della passione amorosa. Un passo emblematico: il Narratore in attesa d'una visita di Albertine, racconta di certe sere in cui, mentre aspettava una donna che tardava ad arrivare, l'aveva sopreso una smania strana. Sì, perché in apparenza era desiderio ansioso, bisogno di lei, ma in realtà era dovuta a un farmaco assunto poco prima, uno di quelli che mettono il sudore addosso e illanguidiscono lo stomaco. L'amore può nascere dagli effetti collaterali d'una medicina? Non v'è dubbio. Ma è ancor più importante registrare, in proposito, la conclusione del Narratore: "L'amour naît dans ce cas comme certaines maladies nerveuses de l'explication inexacte d'un malaise pénible. Explication qu'il n'est pas utile de rectifier, du moins en ce qui concerne l'amour, sentiment qui (quelle qu'en soit la cause) est toujours erroné"²¹.

Eppure la gratuità non è la parola estrema sull'amore. Abbandonato da Albertine, il Narratore ripercorre le tappe assolutamente casuali del suo incontro con la donna: se non avesse avuto tra le mani un certo trattato di archeologia non avrebbe desiderato visitare Balbec, e se non avesse letto certe pagine di Bergotte non avrebbe sognato la sua cattedrale persiana, in riva al mare. Di più: se in quella località non fosse stato costruito un albergo fornito d'ogni lusso e se l'aria non fosse stata salubre, è sicuro: i genitori non avrebbero consentito a portarvelo. E proprio lì, a Balbec, dove temeva di soffrire la mancanza del bacio materno, aveva conosciuto una donna che come sua madre l'avrebbe baciato nelle sere d'angoscia, accompagnandolo con dolcezza nel sonno. Il disegno prodotto da un incrocio fortuito di linee, l'effetto di circostanze imprevedibili e imponderabili, diventa tuttavia necessario. Sapere che avrebbe potuto non incontrare mai Albertine non serve al Narratore per decantare la sua passione: la donna gli appare adesso insostituibile. L'amore è dun-

je les connusse, une impression où la tristesse était peut-être encore dominée par la fatigue" (*Albertine disparue*, IV, p. 202).

21 *Sodome et Gomorrhe*, III, pp. 193-4.

que l'arbitrio che diventa necessità: l'ennesimo caso in cui la relazione causa-effetto si mostra disturbata. Chi dunque lo sperimenta non può trarne una legge che valga per il futuro.

Il mito amoroso si genera colmando il vuoto prodotto da un errore di valutazione²². Il Narratore s'innamora di Albertine, quando scopre che certi luoghi della sua vita gli sono interdetti: quelle zone d'ombra e silenzio egli le immagina stipate d'ogni genere di bellezze. Ma pure il disamore è frutto d'un equivoco. Egli ne scorge i primi segni a seguito dell'improvvisa infatuazione per una giovane donna bionda, di cui ha incrociato lo sguardo proprio davanti al portone della duchessa di Guermantes, e che si chiama, così gli riferiscono, Mlle d'Eporcheville. Costei non è altri, in realtà, che Gilberte Swann (ora de Forcheville), e non appena il Narratore lo scopre i suoi fervori d'improvviso cadono. Ma l'immagine di Albertine ne esce comunque sbiadita.

Il Narratore non si libera del suo amore perché ne ha scoperto la futilità, e fors'anche la follia giacché esso si rivolge ormai a una donna morta. Non si distacca da lei grazie a un supremo atto di saggezza. Egli comincia a dimenticare perché i suoi occhi affaticati si sono distolti per un attimo dalla contemplazione del dolore e si sono gettati così, a caso, sul mondo esterno.

Il Narratore teme, a un certo punto, che il lettore stesso si smarrisca di fronte a tanto proliferare d'insensatezze. In un bellissimo passo spiega il motivo per cui non può credere alle parole di Albertine:

22 Tutti i miti proustiani sono generati da difetti di conoscenza: non sapendo abbastanza della vita privata di Albertine, del casato dei Guermantes, di Firenze o di Venezia, il Narratore dispone di spazi misteriosi da trasformare in idoli, templi, città sacre... Il processo di mitizzazione descritto nella *Recherche* s'ispira secondo M. Miguet-Ollagnier (*La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982) alle dottrine diffuse nell'800 da grandi mitologi comparatisti quali Müller e Bréal, per i quali la mitologia non sarebbe l'espressione di valori profondamente radicati nella vita collettiva, bensì il frutto d'una vera e propria malattia del linguaggio. Poiché esso nelle epoche primitive subiva rapidissimi mutamenti, succedeva che gli uomini, non conoscendo più il vero significato di certi vocaboli - designanti magari semplici elementi della natura -, li sentivano investiti d'un senso oscuro, vagamente numinoso, e come sovrastante il pensiero: quei nomi non più intellegibili diventavano dei.

perché spesso - non sempre, ed è questo il punto! - in amore si suole dire il contrario di ciò che si pensa. “Je ne manifestais jamais le désir de la quitter que quand je ne pouvais pas me passer d’elle”²³. Il Narratore avverte perciò di poter essere, a sua volta, un grumo di oscurità per l’intelligenza altrui. E infatti ha cercato di ovviare a quest’inconveniente riferendoci sempre, contemporaneamente, le sue parole e i suoi sentimenti segreti. Ma poi aggiunge, tradendo d’un colpo le attese del lettore che l’aveva seguito pieno di speranza, fidando in una chiara soluzione, lungo le vie tortuose del suo discorso, che quell’“escamotage” è falsificante: “car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures: je ne connaissais qu’imparfaitement la nature suivant laquelle j’agissais”²⁴. Il Narratore non conosce le ragioni profonde del suo agire: è soggetto a impulsi incontrollabili. A reazioni irriflesse, che si originano in luoghi remotissimi di lui, irraggiungibili dall’intelligenza. Il fenomeno - ciò che appare: in questo caso addirittura il proprio gesto, qualcosa che dovrebbe esser familiare - è nero, denso, aggrovigliato.

* * *

Se - come fa lo stesso Proust - paragonassimo la *Recherche* alla *Commedia* dantesca, coglieremmo, da principio, la differenza più lampante: alla fine del viaggio proustiano non c’è un Paradiso, ma soltanto un’ipotesi di Paradiso, incerta e quasi timorosa d’esser formulata mentre ogni cosa attorno va in sfacelo. Così lo scrittore, per essere andato troppo dentro all’inferno, rischia di non saperne più uscire. “Le poète est à plaindre, et qui n’est guidé par aucun Virgile, d’avoir à traverser les cercles d’un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome”²⁵. Ma al di là di quest’ovvia considerazione, c’imbatteremmo, approfondendo la lettura, in una differenza più significativa. Che si cela proprio in questa frase: “Le poète est à

23 *La Prisonnière*, III, p. 850.

24 *Ivi*.

25 *Op. cit.*, p. 711.

plaindre, et qui n'est guidé par aucun Virgile". Non ha più una guida, il poeta moderno, che gli faccia strada con la sua fiaccola, per poi scostarsi, abbagliata dalla luce finale. Il Virgilio dantesco - la Ragione - si troverebbe a mal partito in mezzo alle anime della *Recherche*! Perché in questo libro, contrariamente a quanto accade nella *Commedia*, è impossibile ridurre l'esperienza del protagonista a discorso razionale. Qualunque cosa gli capiti durante il suo viaggio ultraterreno, Dante è in grado di esprimerla con una formula chiara e concisa. Le torture dei dannati, così come la beatitudine delle anime salvate da Dio, possono diventare perfetti sillogismi filosofici, leggi morali, o precetti religiosi: tutti ispirati a una logica ferrea, e pacificante. Persino il Paradiso è descrivibile intellettualmente. Certo, il "trasumanar" di cui Dante ci riferisce è concetto che non si può dire a parole ("significar per verba"), e forse non si può nemmeno pensare, tanto sovrasta e schiaccia la ragione. Però l'intelligenza vi può alludere, facendo uno sforzo al di là dei propri limiti. Può immaginarlo, il sovrasensibile, magari affidandosi a un paradosso, oppure per antifrasi, definendolo con qualità opposte a quelle che attribuisce, di norma, al sensibile. Il ragionamento al quale Dante induce, in questo caso, è tipicamente medievale: ricorda la famosa prova ontologica cui S. Anselmo ricorreva per dimostrare l'esistenza di Dio: ciò di cui non si può pensare nulla di maggiore. Il Narratore della *Recherche*, invece, sperimenta una realtà che non può teorizzare, pur desiderandolo appassionatamente - egli non s'arrende al caos dei fenomeni: il suo inferno; ma cerca di opporre ad esso il proprio spirito d'analisi. Ma ogni analisi deve fondarsi su certi principi, ineludibili; deve potersi servire, se mira ad essere complessa, di schemi elementari, veri e propri atomi del discorso. La legge di causalità è il più semplice di questi schemi. Ma il Narratore ha scoperto con angoscia che non può applicarlo al mondo reale.

Tutto quello che si sottrae alla relazione causa-effetto ci appare insensato. Come se il significato ultimo d'un evento qualunque: un amore, un incidente, una malattia, un bel sogno, si risolvesse per noi nella scoperta dei moventi che l'hanno prodotto. E questo perché dobbiamo soccorrere la ragione che si dibatte goffamente tra cose incomprensibili, e soddisfare la nostra fame di logica. Non bisogna

sorprendersi dunque, se giudichiamo privo di senso ciò che è semplicemente privo di causa²⁶. Ma c'è di più. Quel che non riusciamo a spiegare non ci sembra soltanto folle o assurdo, ma anche brutto, sovente: come è brutto un oggetto di cui non si comprenda la funzione, o un suono disarticolato della lingua. L'intelligenza del Narratore è costretta a respingere da sé - dopo aver invano cercato d'intaccarlo da più parti - il materiale grezzo, e impenetrabile, che i sensi continuano a fornirle. Quanto passa nel suo sguardo è ben poca cosa! Lo delude immancabilmente, ed egli non può far altro che lamentare la limitatezza del suo organo visivo: i miei occhi non sanno guardare - ripete spesso - perché la realtà non può essere così scialba e insignificante come essi me la rappresentano²⁷... E perciò è perfettamente inutile viaggiare in cerca di cose diverse, poiché la stessa mancanza di significato rivestirebbe i paesaggi di altri pianeti, che l'intelligenza del Narratore giudicherebbe in tutto e per tutto uguali a quelli terrestri²⁸. L'unico autentico viaggio non consiste nel visitare nuovi paesi: ma nell'avere nuovi occhi²⁹.

26 Galimberti fa notare come l'opposizione destino-causalità sia stata nella storia dell'uomo l'antitesi più dolorosa da sopportare - non a caso la più studiata dalla filosofia occidentale. *Destino* è tutto ciò che avviene obbedendo a una logica del mistero: ciò di cui non sono note le cause. La *causalità* è invece l'ordine - esclusivamente temporale, in verità - che riusciamo a conferire agli accadimenti: prima la motivazione, poi l'atto; prima la colpa, poi il castigo. Ma a ben guardare - egli osserva - la conoscenza delle cause, per cui tutta la nostra cultura si è prodigata e continua a prodigarsi, non può imprimere alcuna correzione all'esistenza individuale o collettiva. Serve solo a dare un'effimera, illusoria rassicurazione. "In fondo il determinismo causale presenta gli stessi caratteri del destino. È cieco e non realizza disegni, non odia né favorisce gli uomini, non ha scopi futuri, ma oltrepassa il passato e il futuro in un presente che ripete se stesso, ottemperando a una legge che non conosce deroghe né eccezioni. La differenza è che la legge non è al di sopra degli uomini e degli dèi, ma è conosciuta, anzi posta dagli uomini come valida anche per gli dèi" (*Gli equivoci dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 144).

27 "Et n'accusant de ma déception que des contingences, la mauvaise disposition où j'étais, ma fatigue, mon incapacité de savoir regarder, j'essayais de me consoler en pensant qu'il restait d'autres villes encore intactes pour moi, que je pourrais prochainement peut-être pénétrer" (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 21. Il corsivo è nostro).

28 Cfr. *La Prisonnière*, III, p. 762.

29 Cfr. *ivi*.

Ma non sono gli occhi a dover dare un significato alla realtà. È l'intelligenza, che invece pesta e ripesta idee mancando il suo scopo. Gira a vuoto, e quanto più si applica, tanto più fallisce. L'attenzione, luogo in cui la razionalità dispiega tutte le sue forze, si rivela d'ostacolo alla conoscenza. Il desiderio troppo vibrato di capire, lo sguardo troppo attento, blocca artificiosamente l'oggetto reale - qualunque tipo di oggetto: il viso della donna amata, un proprio dolore, una città che si è a lungo desiderato visitare. Oggetto che per sua natura, invece, è molle e sfaccettato. "Surface mouvante"³⁰: una superficie in movimento è per il Narratore il volto di Albertine. Lo agita la vita: il fenomeno, fra tutti, più inaccessibile. Le cose *vivono*: ed è per questo che le amiamo, ed è ancora per questo che non le conosciamo³¹. Vivono a prescindere da noi: trascorrono, si modificano, muoiono e rinascono *senza di noi*. La loro vita vorremmo fissarla con lo sguardo e sezionarla con la ragione, mentre sarebbe forse più vantaggioso conservare un'attitudine morbidamente passiva, lasciandosi investire dalle sue molteplici espressioni. Così vedremmo l'oggetto reale in tutta la sua incomprensibile ricchezza.

In *Zone di Apollinaire*, l'avventura umana della conoscenza trova la sua incarnazione moderna: non più un'ascesa al monte, ma una passeggiata notturna, ciondolante, errabonda, in mezzo a oggetti strani che stanno assieme per puro caso, che appaiono e scompaiono dalla nostra vista, e non ci suscitano pensieri da tramandare, ma fantasie improduttive, fughe, preghiere silenziose.

Se pure si è lasciato alle spalle la fiducia positivista che il reale possa spiegarsi con la scienza: sia essa la medicina, la sociologia, o l'antropologia, Proust s'arresta alla soglia della modernità. Non la

³⁰ *Albertine disparue*, IV, p. 197.

³¹ Il Debenedetti rileva come una caratteristica sostanziale distingua Proust dagli esteti, i quali istituivano un rapporto d'amore con oggetti da loro completamente dominati, oggetti senza sangue, cose morte, incapaci di rispondere in qualsivoglia modo - anche con l'indifferenza - alla loro passione. Invece, "al centro stesso dell'opera di Proust si installa la disperata sensazione che l'oggetto ha sempre una sua psicologia, una sua anima, irriducibile e in certo senso incomparabile alla nostra" (G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, Milano, Mondadori, 1982, p. 23).

oltrepassa. Non ci descrive un mondo in cui l'uomo è cosa in mezzo alle cose e perciò non ha più il compito di mettere ordine, organizzare sistemi dove ogni frammento d'universo abbia il suo posto. Proust non può accettare l'idea che il soggetto, per quanto indebolito, si disintegri a contatto d'una realtà invadente e ingovernabile. E così, dopo aver intravisto le fattezze stralunate dell'era moderna, si volta indietro, come per cercar riparo nella cultura da cui proviene: quella romantica e simbolista. Certo non può negare l'esistenza e la forza dei fenomeni: così insensati e contraddittori da respingere chiunque vi si accosti, con la speranza di allargare i propri confini, in un nuovo, doloroso isolamento. Ma tale scoperta è solo una tappa provvisoria verso la verità, alla quale Proust arriva non con uno slancio in avanti, ma quasi ritornando sui propri passi. Se le apparenze sembrano inafferrabili, se ingannano e deludono chi vuole indagarle, è perché rappresentano un mondo falso per l'intelligenza umana, che dovrà scavalcarle se vuole attingere il vero. L'unica realtà autentica - come affermava Platone, e come mostravano i simbolisti che Proust, d'altronde, non amava troppo³² - è quel significato segreto

32 È noto lo scetticismo proustiano nei confronti dell'estetica dei simbolisti "fin de siècle", i quali ritenevano (erroneamente, a suo avviso) che l'oscurità connaturata alle realtà profonde, dovesse tradursi in una forma poetica chiusa e lambiccata, lontana dalla vita: "Les oeuvres purement symboliques risquent donc de manquer de vie et par là de profondeur" (*Essais et articles in Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 394). Ciononostante la svalutazione proustiana dei fenomeni deve moltissimo al neoplatonismo rielaborato dalla cultura decadente e professato come un Verbo dai redattori della "Revue Wagnerienne". Soprattutto i critici degli anni Trenta (Valéry Larbaud, in testa) hanno visto in Proust lo scrittore simbolista per eccellenza, colui che nella sua pratica artistica ha realizzato pienamente quegli assunti che i suoi predecessori avevano soltanto teorizzato. Émeric Fiser (*La Théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Paris, Librairie José Corti, 1941) rintraccia in molti brani della *Recherche* - segnatamente quelli dedicati alla memoria involontaria - l'esempio più chiaro e completo di quello ch'egli definisce, sulla scia di Bergson, *simbolo letterario*: ciò che, istituendo analogie fra presente e passato, fra sensazione e ricordo, ed estrinsecandosi in un ritmo cadenzato sull'emozione, riesce a suggerire il flusso della vita interiore, la cosiddetta "durée" - l'unica realtà autentica, in contrapposizione all'insensato dispiegarsi dei fenomeni. Lo stesso Fiser fa poi notare le straordinarie affinità fra ciò che scriveva Wyzewa sulle pagine della "Revue Wagnerienne": quando negava l'esistenza "tout court" del mondo esterno, ridotto a nient'altro che sogno volontario dell'io, e il punto di vista proustiano sul mondo delle apparenze:

racchiuso nelle cose, invisibile, ma talvolta, improvvisamente, luminoso, che chiamiamo *essenza*. Occorre dunque sondare le profondità: perché - dice Proust - possiamo chiacchierare tutta una vita “sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d’une minute”³³, laddove il lavoro dell’artista, che non si avvale di interlocutori brillanti, di belle risposte, o di lusinghe “se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité”³⁴. Il passo non esprime semplicemente un deciso rifiuto della mondanità, quale gaia e spensierata fabbrica del vuoto, in antitesi con la severa disciplina dell’arte. Esso sembra mirabilmente sintetizzare l’atteggiamento proustiano di fronte al reale. Innanzitutto è svalutata la conversazione: vacua, poiché si aggira sulle superfici. La comunicazione, *come ogni altra forma di intervento sulla realtà*, è priva di significato. Ha significato invece la creazione artistica che perforando l’involucro delle apparenze cammina nel senso della profondità: “la seule direction qui ne nous soit pas fermée”. E quest’inciso è senz’altro il nucleo del passo. Poiché rivela che il culto proustiano delle verità profonde non è tanto - o non è solamente - una convinzione filosofica, quanto la risposta emotiva a una mancanza. Tutte le

“Je m’étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l’objet, quand tout est dans l’esprit” (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 491). Al di là di queste corrispondenze non riteniamo però che Proust aderisse al simbolismo con lo slancio di chi abbraccia una fede salvifica. Lo spiritualismo che domina la visione del mondo del Narratore è scosso internamente da una sensibilità moderna: più che una vocazione alla metafisica è una fuga nevrotica dalle imperfezioni del corpo. Lo stesso Curtius sottolineava che il platonismo proustiano non era, come quello di Lamartine, “il volo alato della nostalgia romantica che non conosce la pesantezza terrestre”, ma il risultato di una tormentata opera di trasformazione della materia, la quale prima di sublimarsi ha lasciato la sua traccia dolorosa: “Il platonismo di Proust è di altro genere e io saprei confrontarlo soltanto con quello di Baudelaire. Conosce il dolore e il peso terrestre ed è affranto da tutta la materialità del sensibile, è battuto dai flutti oscuri e torbidi della caducità. Deve fondere prima tutta la materia, deve trasformarla e sublimarla in un’alchimia spirituale prima di trasformarla nella sua lingua” (E.R. Curtius, *Marcel Proust*, tr.it., Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 106-7).

· 33 A *l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 260.

34 *Ivi*.

vie d'indagine della realtà paiono ostruite agli occhi del Narratore: l'unica strada che gli sia consentito percorrere indefinitamente è quella che va dalla pelle al cuore dei fenomeni.

Chiunque non arrivi a capire le apparenze, o si rassegni alla propria impotenza, oppure, ritraendo lo sguardo dal mondo, cercherà il vero in certe invisibili, illocalizzabili profondità.

L'io proustiano insegue, al di là dei fenomeni, le essenze. Ma non tanto per salde convinzioni filosofiche, quanto per l'estremo disagio che gli hanno procurato i suoi contatti col mondo. L'amore, l'amicizia, le soddisfazioni mondane non hanno senso? Realtà instabili, infondate; divoratrici di tempo. Viene il sospetto (la speranza), che non siano vere. È questo il modo in cui ragiona il Narratore³⁵. Che non si rassegna - come fanno ad esempio i personaggi di Kafka - allo scacco subito dai fenomeni. Dopo aver goduto, grazie a un incantesimo, della resurrezione di Venezia, di Balbec, di Combray, il Narratore paragona tale piacere a tutti quelli che la vita trascorsa gli ha concesso. E scopre che è stato il solo ad essere autentico e fecondo. Ma ancor più importanti sono le parole che seguono: "Le signe de l'irréalité des autres ne se montre-t-il pas assez, soit dans leur impossibilité à nous satisfaire, [...] soit dans la tristesse qui suit leur satisfaction [...]?"³⁶. I piaceri - i presunti piaceri, come abbiamo mostrato - che il Narratore ha ricavato dalle sue relazioni col mondo non sono stati in grado di saziarlo, o se l'hanno sulle prime soddisfatto gli hanno poi lasciato un retrogusto amarognolo: questa è la prova che non sono i veri piaceri riservati all'uomo. Il quale è fatto per le estasi della memoria: per esaltarsi, uscire da sé; estraendo dalle cose - dal cucchiaino che tintinna sul piatto, dal biscotto inzuppato, dalla lastra di pietra diseguale - il mistero che si tengono stretto dentro, e che le rende interessanti, degne d'esser frequentate.

35 È del nostro stesso parere Y. Lelong, quando scrive: "Dans cette double dépréciation de la vie amoureuse et mondaine, il ne faut pas hésiter à voir la vengeance d'un homme que ni ses fréquentations mondaines ni ses amours n'ont pu faire entrer dans la pleine jouissance de son corps" (Proust. *La santé du malheur*, Paris, Librairie Séguier, 1987, p. 40).

36 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 454.

L'illusione più confortante: nella felicità si rivelerebbe la nostra natura più autentica, e il disinganno, lo smarrimento, il dolore sarebbero soltanto frutto di errori di valutazione.

Un altro passo mostra infatti che l'attingimento dell'essenza è un motivo di riscatto per un io solitamente incapace di guardare il mondo. È il brano in cui il Narratore, dopo aver letto alcuni stralci del *Journal* dei Goncourt, giunge a due conclusioni. Da un lato si persuade di non avere la stoffa del romanziere, vista la sua scarsa capacità di osservazione (scarsa soprattutto se raffrontata a quella dei due fratelli scrittori). Dall'altro non si rammarica troppo di questo difetto, perché la letteratura, se è soltanto una ricostruzione, con qualche abbellimento di stile qua e là, della vita reale, non ha diritto di assorbire e dominare un'esistenza. Che senso può avere per il Narratore affannarsi a riprodurre, nei dettagli, una realtà che non incide minimamente nel suo destino? Sarebbe poco più di un esercizio. Fastidiosamente artificioso, se poi tutti quei minutissimi particolari fossero organizzati secondo leggi astratte, sconosciute all'esistenza individuale. Il romanzo realista non ci offre delle verità, esattamente come non ce le offre il nostro quotidiano commercio coi fenomeni. Ebbene, dopo aver esposto con chiarezza il suo pensiero, il Narratore si corregge: e la correzione, come sempre accade in Proust, è il vero punto d'approdo del ragionamento, il fine a cui esso tendeva, sin da principio, avendo scelto però il tragitto più complesso, il meno ovvio³⁷. La sua incapacità di guardare e di ascoltare, che il pezzo dei Goncourt gli ha crudamente mostrato, non è totale: perché c'è in lui, dentro di lui, un personaggio, una specie di pupazzo a molla che schizza fuori da una scatola, e tende bene le orecchie, scruta intorno a sé, ma solo in certi momenti, quando si manifesta qualche verità generale. "Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation

37 A tal proposito ricordiamo la celebre teoria spitzeriana, secondo cui Proust avrebbe costruito la sua frase inserendo una serie di elementi *ritardanti*, che rallentano e gonfiano di tensioni il naturale impulso a concludere il pensiero (cfr. L. Spitzer, *Stilstudien*, tr. it.: *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1977).

n'en profitait pas"³⁸. Di tanto in tanto, per via di fattori assolutamente fortuiti e contingenti, si producono nella vita del Narratore delle interruzioni, quasi delle strozzature, da cui si libera un'essenza: che svincolata com'è dalle leggi spaziali e temporali, non ha più la fragilità connaturata ai fenomeni. In quei casi l'io che narra impara a guardare e ad ascoltare, riuscendone fortificato, padrone di sé. Ma non bisogna credere che con l'energia conquistata egli possa esercitare il suo dominio sul mondo: perché questa conoscenza può avvenire soltanto a una certa profondità. Dunque al di sotto della zona delle apparenze che - spiega il Narratore - non viene minimamente turbata. "L'osservazione non se ne giovava". Vuol dire: il fenomeno, in se stesso, resta impenetrabile. La verità che l'io scopre è di altra natura.

Anche nel *Contre Sainte-Beuve* Proust aveva parlato d'un essere che viveva in lui, a intermittenze, ed era capace di cogliere analogie, sottili legami fra le cose. Ebbene, quest'io che capisce ed è felice ("sa vie n'est qu'une extase et qu'une félicité"³⁹) in presenza di verità generali, muore nel particolare. Cos'è il particolare se non il fenomeno quale si presenta alla percezione dei sensi? L'analogia - il generale - non appartiene alla realtà, che di per sé è un insieme di unità giustapposte, ma alla coscienza che la percepisce. La quale si alimenta di relazioni fra gli oggetti, comprende soltanto quando può dire: questo assomiglia a quello, e non sopporta la durezza della differenza. Dello scarto che si sottrae al gioco rassicurante delle comparazioni.

Il Narratore della *Recherche* ha un bisogno sfrenato di metafore. Egli teme quelle zone di realtà in cui non sia intervenuto lo spirito analogico a smussare i contrasti, a mescolare, creando richiami impalpabili, atmosfere d'insieme, tinte dominanti. Genette fa notare come il Narratore sia vittima di veri e propri feticismi geografici, per cui non accetterebbe mai di vedere quadri di Tiziano o Carpaccio in altri luoghi che a Venezia, e a Balbec vorrebbe innamorarsi solo

³⁸ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 296.

³⁹ *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 304.

d'una pescatrice, a Méséglise solo d'una contadina⁴⁰. Ma simili predilezioni non testimoniano solo che certe città della terra sono divenute per il Narratore luoghi d'idolatria. Queste piccole manie sono il riflesso d'un principio estetico generale a cui egli si attiene scrupolosamente - anche perché rispetta e protegge la sua fragilissima sensibilità. Il principio è il seguente: un qualunque oggetto della realtà può essere bello solo se perfettamente integrato nel contesto che più gli si addice. (Per questo è bella la ragazzina che viene incontro al Narratore con una caraffa piena di latte, nelle prime ore d'un mattino luminoso e fresco: un mattino di campagna, pulito, profumato come la piccola lattaia, mentre lui è seduto nel caldo scompartimento del treno che lo porterà a Balbec). Siccome tali leggi di armonia sono sconosciute alla natura - la quale produce il "végétal irrégulier" di baudelairiana memoria -, sarà l'artificio a ossequiarle. Un esempio palmare è la camera del Grand Hôtel di Balbec, che smette d'essere uno spazio estraneo quando al risveglio il Narratore vede inarcarsi e distendersi sulle vetrine della libreria le onde azzurre del mare⁴¹. La corrispondenza fra l'interno e l'esterno è davvero confortante. Di più: euforizzante per il Narratore. Perché? Il gioco di specchi - l'artificio per eccellenza - serve a modificare l'angoscioso ordine naturale, fondato sulla separazione fra gli oggetti. La manipolazione che ogni analogia comporta serve al soggetto per riappropriarsi del mondo a cui impone un nuovo ordine. L'ansia di cercar dovunque metafore su metafore trova la sua più fondata ragion d'essere nella paura che ha il Narratore di fronteggiare un universo eteroclitico.

Questa paura spiega una volta di più la fede proustiana nelle essenze, che è un tentativo, in extremis - quando tutto sembrerebbe congiurare contro di lui -, di salvare il soggetto, rendendolo finalmente padrone delle sue esperienze: se il fenomeno è un luogo di straniamento per l'io, che non riconoscendosi nella realtà in cui agisce sente la propria vita come una successione di atti assurdi, l'essenza è un luogo di forza, di ricompattamento. Perché essa non

40 Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1972.

41 Cfr. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 33.

preesiste al soggetto, ma è al contrario una sua creazione. Per capire l'inaudito piacere che gli ha procurato la "madeleine", il Narratore non dovrà solo sforzarsi di ricordare qualcosa di già vissuto, ma anche inventarsi, forse, un'esistenza nuova: "Chercher? pas seulement: créer"⁴².

* * *

Che cosa intende Proust col termine *essenza*? Lo impiega per la prima volta proprio quando descrive il piccolo miracolo della resurrezione di Combray. Il gusto del biscotto suscita nel Narratore una gioia che rende futile ogni cura presente, ricolmando il suo cuore d'un'"essence précieuse"⁴³. Essenza di che cosa? Il primo dato di cui prendere nota è che Proust conferisce al termine un valore assoluto, non relativo a un certo oggetto, o a una certa situazione. L'essenza proustiana è una condizione indeterminata, indefinita, illimitata dello spirito: "cette essence n'était pas en moi, elle était moi"⁴⁴. Nel passo, il termine non è più ripetuto: si parla d'una verità profonda che non riesce ad affiorare, e poi questa verità prende le forme di un ricordo, prima senza tempo e senza luogo, e poi sempre più chiaro, alla fine chiarissimo. E l'essenza? Si può ipotizzare - si è ipotizzato - che essa sia l'analogia prodigiosamente scattata fra l'atto presente e quello passato. Ma allora perché il Narratore dice: "cette essence [...] était moi"? L'espandersi della sensazione al di là dei propri limiti, fino a oltrepassare non solo l'oggetto ma anche il soggetto che la sperimenta (egli confessa: "Io ero il cercatore e allo stesso tempo il paese in cui cercare"), mostra che non si è di fronte a una semplice conoscenza analogica. L'essenza di cui parla il Narratore non è il fondo, prima oscuro poi rischiarato, della memoria; né la ragione segreta d'una certa felicità: la felicità dell'infanzia a Combray, in questo caso. L'essenza ha un valore più generale, e gli si svela come il senso stesso del suo destino. Diversamente, come spiegare il fatto che egli attribuisce ai ricordi involontari, produttori

42 *Du côté de chez Swann*, I, p. 45.

43 *Op. cit.*, p. 44.

44 *Ivi*.

di queste misteriose essenze, un'importanza fondamentale all'interno della *Recherche*? Qualunque lettore si accorge che le miracolose resurrezioni della memoria incidono assai poco nel racconto. Se l'essenza consistesse soltanto nel legame metaforico che connette un istante a un altro, dovremmo assegnarle, nella sofisticatissima struttura dell'universo proustiano, un ruolo marginale. (Giocando un po' sulle parole: inessenziale!). Come potrebbe una semplice analogia fra un pomeriggio qualunque di Parigi e uno di Combray, cambiare la visione del mondo del Narratore, e orientarlo su una rotta nuova, forse salvifica?

Alla fine del romanzo egli è più esplicito, quando rivela che è possibile afferrare l'essenza delle cose e viverne, soltanto *fuori dal presente*. E aggiunge, a proposito dell'impressione suscitata in lui dal rumore del cucchiaino, come un tempo dal gusto della "madeleine": "L'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel"⁴⁵. Ecco: attingere l'essenza delle cose non significa, in senso aristotelico, coglierle nella qualità che è a loro più peculiare, che le identifica, ma al contrario conoscerle nella loro capacità di snaturarsi, deformarsi, assomigliarsi ad altre cose, fuoriuscire dal proprio contesto originario per crearne di nuovi. L'essenza, così come Proust la descrive, è la negazione del particolare, è l'*antifenomeno*, se il fenomeno - ciò che appare - è necessariamente determinato dal tempo e dallo spazio, delimitato e irripetibile. Quel che Proust insegue è invece l'eterno: tutto quanto si manifesta sempre uguale a se stesso⁴⁶.

45 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 450.

46 In questa concezione del termine *essenza*, Megay (*Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976) ha rinvenuto uno dei luoghi più importanti di divergenza fra Proust e Bergson. Per quest'ultimo l'essenza è qualcosa di assolutamente individuale: è ciò che caratterizza un oggetto, la sua *différence qualitative*. Per Proust, al contrario, l'essenza è "le principe de la *ressemblance* entre les choses" (p. 123). Questa definizione di Megay potrebbe però ingenerare un equivoco. Essa sembra ricondurre l'essenza proustiana all'idea romantica dell'analogia universale. E invece il mondo proustiano non ha alcuna armonia nascosta: è caotico, insensato, in superficie come in profondità. Abbiamo già cercato di dimostrarlo: non è affatto

Dicevamo che nella memoria involontaria non si rivela al Narratore l'essenza di Combray, di Venezia o di Balbec, bensì la direzione, il senso segreto che ha avuto e avrà la sua vita. Perché?

Le estasi della memoria sono innegabilmente il principio d'un ipotetico progetto di salvezza: è da lì che il Narratore intuisce, prima vagamente, poi con la sicurezza di chi asseconda un'oscura necessità, di poter scrivere. Dover scrivere. Tutta la *Recherche* nascerebbe allora dalla tazza di tè, proprio come le figurine del gioco giapponese si formano nell'acqua in cui le loro sagome erano state immerse? Impossibile pensarlo: appare troppo evidente che il romanzo non può essere interpretato come una lunga catena associativa la cui origine è il primo svelarsi di Combray⁴⁷.

Generazioni di lettori devoti e di esegeti scrupolosi, osservando la struttura della *Recherche*, si sono trovati a sostenere, alternativamente, che la memoria involontaria ha un ruolo di pietra angolare, oppure che è un bell'ornamento, inutile. Ma al di là della divergenza di interpretazioni non si può negare il fatto che Proust indica esplicitamente, in quel particolare tipo di ricordo, la chiave del suo libro:

un mondo simbolico o allegorico, come quello dantesco. Se è vero che l'essenza, secondo Proust, è quanto accomuna due o più oggetti della realtà, è ancor più vero che tale somiglianza è anzitutto una deformazione provocata dallo sguardo. L'essenza non sta dentro le cose. E non sta neppure nel rapporto fra la coscienza e le cose. Essa è tutta contenuta nell'occhio che il Narratore getta sul mondo. Occhio non trasparente, ma incline alla manipolazione, occhio che contamina. Perché - occorre tenerlo sempre a mente - il problema della conoscenza in Proust è esistenziale molto più che filosofico. Ciò che preme al Narratore della *Recherche* non è cogliere le peculiarità dei singoli oggetti del mondo, ma vincere la loro estraneità, che sarà tanto più forte se rimarranno chiusi in se stessi, irrelati, e tanto più debole se un'intuizione riuscirà a metterli assieme, sussumendoli in un'idea. E a tal proposito può soccorrci un pensiero dello stesso Megay, che mostra quanto Proust fosse poco interessato alle cose in sé, e quanto invece gli importasse la loro immagine nella sua coscienza: "Une nouvelle note doit donc être ajoutée au concept de l'essence: c'est ce qui constitue la nature intime d'une chose, mais seulement ce que nous comprenons qu'elle est, en d'autres termes l'essence c'est son *idée*" (p. 122). L'essenza proustiana è in fin dei conti un'idea, un prodotto del pensiero.

47 Ad alimentare quest'equivoco ha contribuito l'interpretazione genetiana secondo cui è proprio l'intersecarsi di metafora e metonimia nell'episodio della "madeleine" a rendere possibile il racconto della *Recherche* (G. Genette, *Figures III*, cit.).

chiamandolo in causa all'inizio e alla fine dell'opera. E non possiamo ricorrere all'espedito con cui spesso un critico acquieta la sua coscienza: ogni artista è bugiardo, e Proust lo è in modo supremo: mente per vocazione, si direbbe. Quel che ci propone è allora un trucco illusionistico, in cui l'incantatore, per stupire il suo pubblico, finge di fare quel che in realtà non fa? Sì, il trucco c'è, naturalmente. Ed è anche vero che Proust è un formidabile illusionista. Ma qui c'inganna solo in parte: quando attira l'attenzione sui contenuti della memoria involontaria, indicandoli come punti di partenza della ricerca del tempo perduto: lo scrittore, prima incapace di raccontare la sua vita per colpa d'una memoria difettosa, si vede restituite, così, gratuitamente, alcune porzioni intatte del proprio passato, sulla cui base ricostruire quelle mancanti. Ora ecco il tranello: non è questo che rende fondamentale, agli occhi di Proust, la reminiscenza non voluta. La sua importanza non risiede in ciò che contiene ma in *come* lo contiene: dunque nella forma in cui essa si manifesta. C'è un passo del *Temps retrouvé* che può riassumere il significato di questa sensazionale scoperta - il ritrovamento d'"un véritable moment du passé":

Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais *mon imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté*, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation - bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. - à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence⁴⁸.

È lo stesso Proust a dire che non si tratta d'un semplice momento del passato restituito alla coscienza. È assai di più, e va ben oltre i

48 *Le Temps retrouvé*, IV, pp. 450-1. Il corsivo è nostro.

due fatti che mette in relazione. È l'unica esperienza - *involontaria* - da cui il Narratore possa ricavare un teorema. Questa resurrezione miracolosa gli spiega infatti, una volta per tutte, il motivo per cui la realtà lo ha sempre deluso: perché in essa non ha mai potuto usare l'immaginazione, suo unico organo per gustare la bellezza. E con quell'espressione: "mon seul organe", ci sembra che il Narratore voglia alludere, ancora una volta, alle mancanze del suo corpo. Dove la realtà è presente - dunque è percepita innanzitutto dai sensi, collaboratori inaffidabili per chi voglia indagare attorno alla verità - l'immaginazione si ritira, sconfitta dall'evidenza. Il contatto con la realtà è impossibile per il Narratore. Ebbene, la memoria involontaria ha interrotto quest'infallibile meccanismo, costringendo il fenomeno - ciò che per definizione è caratterizzato dalla *presenza* - ad accogliere in sé un'*assenza*: il passato, il già vissuto, ciò che esiste soltanto come idea o come traccia. Nell'apparenza, così piena di sé per natura, s'è scavato un vuoto in cui l'immaginazione ha potuto insinuarsi, senza per questo abbandonare la realtà, evitando quel pericolo in cui solitamente incorre, e cioè l'astrattezza. Qual è stato l'effetto d'un simile travaso? Quel che inizialmente era un sapore, apprezzabile soltanto dal palato, è divenuto visione: un oggetto della mente, che i sensi improvvisamente non riescono più ad afferrare: un oggetto senza materia⁴⁹.

Senza materia: ecco la formula magica che apre l'antro segreto della *Recherche*⁵⁰. Senza materia la comprensione felice del mondo

49 A ben guardare la dissoluzione della materia è duplice nell'estasi della memoria: da un lato gli oggetti perdono concretezza, esistendo soltanto per alludere a una verità che li trascende, dall'altro l'udito, l'olfatto, il gusto, il tatto del Narratore si sublimano in un unico grande senso, che è una sorta di *vista interiore* che guarda alle essenze.

50 Indagando sui motivi per cui il Narratore avrebbe scelto come modello di riferimento *Le Mille e una Notte*, Rousset osserva che il mondo della *Recherche*, al pari di quello dei racconti arabi, è un mondo incantato, in cui può capitare d'imbattersi in oggetti magici, o di pronunciare inconsapevolmente formule segrete che schiudono miniere di diamanti: "Comme dans les *Mille et une nuits*, la réalité qui enveloppe le héros - mais non pas les autres personnages - contient des richesses invisibles, le plus souvent inconnues et insaisissables, mais qu'un hasard bienveil-

diventa possibile. Un qualunque oggetto smaterializzato non ha più bisogno, per esser conosciuto, di passare attraverso la percezione dei sensi: che lo sottraevano per sempre al dominio del pensiero. Se la realtà perde concretezza il Narratore può fare a meno del proprio corpo. Può scavalcarlo, trionfalmente, ignorarne l'esistenza, non più come un velo opaco steso sul mondo. Arriva dritto all'intelligenza, il mondo senza materia. Smette d'essere un cumulo enorme di cianfrusaglie infinite e insensate, d'un colpo acquista la faccia della nostra anima.

* * *

I ricordi involontari hanno rivelato al Narratore la sua unica via di salvezza: smaterializzare il mondo! Ma come può imboccarla, visto che i miracoli della memoria, così rari, sono provocati dalla pura casualità, sono, per l'appunto, involontari? Ebbene, istruiti dalle rivelazioni finali, dobbiamo fare qualche passo indietro, per scoprire che al di là delle cosiddette "estasi metacroniche"⁵¹ vi sono molte zone del romanzo in cui il Narratore arriva a conoscere la realtà, e persino a goderne: non a caso in quelle zone la materia si è volatilizzata.

lant peut faire brusquement surgir" (J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, pp. 160-1).

51 È la definizione inventata da F. Orlando nel suo saggio *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, prefazione a: M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XXXVII.

3. *Il mondo smaterializzato*

C'è un'immagine di felicità assai ricorrente nella *Recherche*. È mattina, il Narratore si sveglia e dal suo letto riesce a raggiungere - con gli occhi, con le orecchie, col naso - il mondo esterno. Se è bel tempo, si compiace di ammirare il gioco prezioso della luce del sole che filtra nella stanza, scompone il suo spettro su un angolo di tappezzeria, costruisce sagome, si attenua, si accende.

A cause da la trop grande lumière, je gardais fermés le plus longtemps possible les grands rideaux violets [...] Mais comme malgré les épingles avec lesquelles, pour que le jour ne passât pas, Françoise les attachait chaque soir [...] elle n'arrivait pas à les faire joindre exactement, l'obscurité n'était pas complète et ils laissaient se répandre sur le tapis comme un écarlate effeuillement d'anémones parmi lesquelles je ne pouvais m'empêcher de venir un instant poser mes pieds nuds¹.

Qual è il significato di questa scena che, con leggere varianti, è ripetuta più d'una volta nel corso del romanzo²? Essa illustra un

1 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 305.

2 Il Narratore, che è insieme alla nonna sul treno diretto a Balbec, le ha appena annunciato che la sua crisi d'asma è passata, e che s'abituera facilmente al nuovo ambiente: "Elle [...] tourna les yeux vers la fenêtre dont nous avions abaissé le rideau qui ne remplissait pas tout le cadre de la vitre, de sorte que le soleil pouvait glisser sur le chêne ciré de la portière et le drap de la banquette [...] la même clarté tiède et dormante qui faisait la sieste dans les clairières" (*op. cit.*, p. 12). Il sole che filtra da una tendina malchiusa segna ancora una volta un istante di felicità. In un altro passo il Narratore descrive il sole al tramonto, nella camera da letto della zia

contatto con il mondo che non è stato cercato. Non si tratta d'una percezione sostenuta dal desiderio di conoscere: dinamica, questa, sempre fallimentare per l'io proustiano. Qui il Narratore ha tentato in ogni modo di evitare intrusioni esterne, facendo chiudere le tendine con delle spille. Vi è riuscito però solo in parte, e una scheggia di realtà è penetrata nella sua camera. Ma è solo un frammento piccolo, non ha la presenza schiacciante, opprimente, a volte, dei fenomeni: incomprensibili e tuttavia così spiccati, così assolutamente inconfutabili da non lasciare spazi al pensiero. (Proust ricorre a un'immagine bellissima per spiegare come l'evidenza volgare degli oggetti reali faccia scomparire tutti i sogni che su di essi ci eravamo costruiti. La realtà è come la luce artificiale della nostra lampada da notte: luce fissa, secca, limitata con nettezza, che una volta accesa cancella il chiarore diffuso dell'aurora: "cette tyrannie de la réalité qui est devant nous, cette évidence de la lumière de la lampe qui fait pâlir l'aurore déjà lointaine comme un simple souvenir"³). Incominciamo così a capire il motivo per cui il contatto col sole suscita una gioia tanto grande nel Narratore, che pure s'era ingegnato per schivarlo. La penetrazione d'un filo di luce lo obbliga dolcemente a godere delle bellezze che reca in sé l'ora d'un mattino in riva al mare: i giochi sulla sabbia, le passeggiate, i bagni. Ma tutto questo rimanendo nella quiete del suo letto, senza consumare un briciolo d'energia: "La joie faisait battre bruyamment mon coeur comme une machine en pleine action, mais immobile"⁴. Ora la sua fantasia è capace di gustare tutti i piaceri che la mattina offre: se li avesse gustati in con-

Léonie, dov'è solito fermarsi al ritorno di allegre passeggiate verso Méséglise: "Sa lumière qui s'abaissait et touchait la fenêtre était arrêtée entre les grands rideaux et les embrasses, divisée, ramifiée, filtrée, et incrustant de petits morceaux d'or le bois de citronnier de la commode, illuminait obliquement la chambre avec la délicatesse qu'elle prend dans les sous-bois" (*Du côté de chez Swann*, I, p. 131).

3 *Le Côté de Guermantes*, II, p. 858. Cfr. anche l'episodio, di cui si dirà più avanti, nel quale il Narratore incontra Bergotte per la prima volta e scopre come la suggestiva immagine di lui (il "dolce Cantore dai capelli bianchi") che si era costruito a partire dalla "transparente beauté de ses livres", debba ora fare i conti con un naso a ciocciola e una barbetta nera: "Le nez et la barbe étaient des éléments aussi inéluctables et d'autant plus gênants [...] me forçant à réédifier entièrement le personnage de Bergotte" (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 538).

4 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 305.

creto, sarebbero stati certo deludenti, perché appannaggio esclusivo del corpo. La luce del giorno non è più una sezione, sia pur piccola, della realtà esterna: di quella “terra incognita” in cui il Narratore s’aggira come un ospite. Essa è divenuta il richiamo d’un mondo assente: in cui l’immaginazione si muove con libertà, colmando vuoti all’infinito, cancellando e ricostruendo scenari. È immateriale il mondo che il Narratore evoca, restando coricato, ma diventa immateriale anche il raggio di sole, che non è percepito in se stesso, in quanto fenomeno accessibile alla vista e al tatto, ma come immagine che suscita altre immagini. Questo fascio di luce somiglia al fluido scintillante che si sprigiona dalla bacchetta d’una fata. Non a caso Proust indugia - in questo e in altri passi analoghi - nella descrizione dei piccoli incantesimi che esso fa incontrando oggetti di forma e colore diversi⁵: ora diventa una fioritura di anemoni sul tappeto o un cilindro sospeso sulla parete⁶, ora punteggia d’oro il legno del comò di zia Léonie⁷. Da quel raggio nasce, per il Narratore, tutta Balbec: l’acqua azzurra, la spiaggia, le ragazzine che camminano sul bagnasciuga (egli dice, letteralmente: “Je devinais leur présence”). Un mondo intero che sta in un palmo di mano: egli ne è padrone, può conoscerlo e goderne come vuole.

Allo stesso modo il Narratore riceve in dono Combray una domenica mattina. Dalla finestra vede la base del campanile di Saint-Hilaire ricoperta di ardesie fiammeggianti come un sole nero, e gli sembra di poter indovinare tutto quel che succede fuori della sua stanza, sulla piazza del paese, nelle botteghe, davanti al portale della chiesa: persino i giochi di luce ed ombra che i raggi sapranno creare

5 J.-P. Richard (*Proust et le monde sensible*, cit.), fermando la sua attenzione sugli oggetti illuminati che compaiono nella *Recherche*, ha notato come le luci preferite dal Narratore siano quelle “brisées, discontinues, élaboussant les surfaces objectales d’une alternance de taches claires et foncées, de manière à y instaurer la danse d’une palpitation horizontale, le jeu d’un chatoiement” (p. 51). La felicità che prova il Narratore quando al mattino un raggio di sole s’insinua nella sua stanza sarebbe causata proprio da quella danza leggera di sagome chiare e scure, scintille ed ombre.

6 Cfr. *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 305.

7 Cfr. *Du côté de chez Swann*, I, p. 131.

8 *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 306.

sul selciato⁹. Ancora una volta, lo sguardo obliquo su un frammento di realtà fasciato di luce genera un mondo immateriale dove conoscenza e felicità coincidono.

E bisogna ricordare proprio questi tre elementi: l'obliquità della visione, il fatto che la realtà su cui si applica è limitata, e la presenza del sole. Essi appaiono fattori necessari perché avvenga la smaterializzazione. C'è un esempio chiarissimo nel romanzo: è l'episodio dei campanili di Martinville. Il Narratore li scorge all'orizzonte: color tramonto, dalle linee mobili e sfuggenti (poiché li guarda da una carrozza in movimento). E prova un piacere inesplicabile. Che dura fintanto che egli non arriva davanti alla chiesa. A questo punto non guarda più i campanili, ma continua a interrogarsi sulla gioia provata quando di lontano li aveva visti muoversi e cambiar forma. Ripreso il cammino si volge ancora a spiarli "au tournant d'un chemin"¹⁰. Di nuovo rifiuta lo sguardo frontale, che non solo appare di per sé duro e autoritario - visto che non dà spazio alla fantasia -, ma comunica la sua durezza all'oggetto, quasi ne accentua la materialità. Allorché la carrozza passa esattamente di fronte ai campanili il Narratore ha l'impressione che si gettino "si rudement" davanti alle ruote, da rischiare d'essere investiti¹¹. Ecco perché sceglie l'occhiata furtiva o la contemplazione a distanza, che gli danno dell'oggetto un'immagine assai più lieve: i campanili appaiono e scompaiono, danzano, sorridono e salutano, quasi fossero folletti più che costruzioni di pietra. E a scioglierne la compattezza è anche quella luce che li avvolge da ogni parte, confondendo i loro profili, mutandone il colore. Dissolvendoli per poi ricomporli negli occhi di chi guarda.

Lo sguardo obliquo sollecita l'immaginazione, offrendole errori di prospettiva, illusioni ottiche sulle quali indugiare. Sovente le metafore nascono di qui. Sopra l'altare della chiesa di Combray, tra i ceri e i calici benedetti, il Narratore scorge i rami dei biancospini punteggiati da piccoli bottoni candidi. Poiché si trovano in un luogo

9 Cfr. *Du côté de chez Swann*, I, p. 64.

10 *Op. cit.*, p. 178.

11 Cfr. *op. cit.*, p. 179.

sacro e interdetto egli osa guardarli soltanto di sfuggita¹². Restringendo la visione può giocare con la loro immagine imprecisa, appena sfocata, e vedere in una corolla la testa d'una ragazzina dalla pelle bianchissima.

Ma, come si osservava in precedenza, la percezione indiretta e felice della realtà non avviene soltanto tramite lo sguardo.

I rumori della strada che il Narratore ascolta, restando sotto le coperte, costruiscono la sua "matinée idéale": il cui primo requisito è la solitudine: "A peine Albertine était-elle partie pour sa promenade [...] Je prenais ma part des plaisirs de la journée commençante"¹³. Il piacere consiste anzitutto nell'indovinare il tempo metereologico attraverso elementi acustici. Quando fa freddo, l'aria è talmente pulita che le onde sonore non trovano alcun ostacolo nel propagarsi: cosicché il passaggio del tram suona alle orecchie come fosse un coltello d'argento che sbatte su una casa di vetro¹⁴. L'ebbrezza del Narratore nasce in primo luogo da quest'uso anomalo, da questa manipolazione dei sensi, che li sottrae alle loro leggi meccaniche. L'udito serve a vedere il cielo limpido e a sentire il freddo sulla pelle. Ma non si tratta propriamente di sensazioni fisiche, perché il rumore del tram, dopo aver sfiorato i timpani, tocca le corde del "violon intérieur"¹⁵. Il quale comincia a suonare seguendo uno spartito che conosce a memoria, fatto di presente e passato, di mattine simili a quella attuale, già vissute, o già sognate, vere o probabili: "Pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu"¹⁶. Anziché la limitata percezione di un particolare mattino - possibile soltanto tramite i sensi - il Narratore ha scelto di gustarli tutti, di attingere l'essenza stessa del Mattino, di

12 Cfr. *op. cit.*, p. 111.

13 *La Prisonnière*, III, pp. 534-5.

14 Cfr. *op. cit.*, p. 535.

15 *Ivi*.

16 *Ivi*.

cui quello reale non è che un'effimera incarnazione. E ha avuto la fortuna di riconoscere quell'essenza dietro (o dentro) lo scampanello del tram nelle sue orecchie.

Il contatto con la materia è stato dunque fugacissimo: il Narratore lo ha subito alterato trasformando la sensazione acustica in un dato visivo e poi tattile, infine lo ha negato dissolvendo la sensazione in una visione interiore.

C'è ancora un passo, che chiama in causa l'olfatto: in cui la strategia smaterializzante viene ripetuta con successo. Il Narratore, chiuso nella sua camera da letto, avverte che un'automobile si è fermata sotto la finestra. Un odore di petrolio arriva alle sue narici. Lo inebria, risvegliando in lui il ricordo delle corse in macchina con Albertine in mezzo a larghe distese di trifoglio e campi di papaveri, durante quei pomeriggi d'estate in cui l'amore non era ancora prigionia: "Cette odeur de pétrole [...] faisait fleurir maintenant de chaque côté de moi, bien que je fusse dans ma chambre obscure, les bleuets, les coquelicots et les trèfles incarnats"¹⁷. E pensare, dice fra sé, che molti non amano quell'odore, preferendogli - com'è logico, probabilmente - i profumi di campagna. Si tratta - la definizione è bizzarra e però significativa - di "matérialistes": gente che crede "à l'importance du fait"¹⁸, e mette al primo posto le cose, col loro valore intrinseco, affidando ad esse il compito di render l'uomo felice o infelice. Per chi ha fede in verità oggettive è naturale che la fragranza d'un biancospino sia da preferire ai gas scaricati da un'automobile. Ma com'era già accaduto col raggio di sole, o col rumore del tram, l'odore di petrolio non è percepito in se stesso. Quando il Narratore lo descrive, per giustificare la propria ebbrezza, chi legge non sente più quell'odore. Al suo posto ci sono ormai immagini in sequenza, proprio come quelle che attraversano il finestrino d'una macchina: "une odeur devant quoi fuyaient les routes, changeait l'aspect du sol, accouraient les châteaux, pâlisait le ciel"¹⁹. Ancora una volta c'è qualcosa di magico (le strade che fug-

¹⁷ *Op. cit.*, p. 912.

¹⁸ *Ivi.*

¹⁹ *Ivi.*

gono, i castelli che accorrono!) nell'universo immateriale fuoriuscito, come da una lampada strofinata, da un pezzetto di realtà.

Nei casi analizzati il processo di smaterializzazione era effettuato a partire da un dato concreto che, a turno, uno solo dei cinque sensi offriva al Narratore. Era proprio l'inusabilità contingente degli altri quattro a impedire che la realtà si materializzasse troppo. L'uso di un solo organo percettivo è qualcosa di assai vicino all'ideale proustiano: la cancellazione del corpo opaco e oscuro. Si spiega così lo strano elogio della sordità, che parte da un presupposto fondamentale: "La perte d'un sens ajoute autant de beauté au monde que ne fait son acquisition"²⁰. Il Narratore attribuisce all'insufficienza dei sensi la sua incapacità di trovare un significato ai fenomeni. Ecco perché gli appare oltremodo feconda la loro manipolazione - che si tratti d'un'acquisto o d'una perdita non ha importanza, purché il mondo ne riesca alterato, deformato. E in particolare l'universo del sordo gli sembra invidiabile per quel suo silenzio edenico, in cui le cose appaiono senza annunciarsi, e si muovono incalzate da un fuoco interno, non per cause esterne. (Perché la causa che provoca un movimento - egli osserva - si manifesta essenzialmente come rumore. In effetti se noi rinunciassimo, per qualche tempo, al nostro udito, forse non crederemmo neppure all'esistenza del vento e vedremmo le vele sfilare sul mare per un moto spontaneo, quasi per una loro precisa volontà). Nella quiete irreale, purissima, che avvolge l'esistenza di chi non sente, anche un edificio contemplato da una finestra è "moins matériel même qu'un palais de théâtre"²¹. È sempre la sottrazione di materia a rendere il mondo più abitabile.

* * *

A distogliere così spesso il Narratore dalla sua vocazione d'artista è la coscienza di non saper descrivere la realtà: se gli occhi non sanno guardare, le orecchie non sanno ascoltare - o ancor meglio: se l'intelligenza non sa decifrare quello che gli occhi vedono e le orec-

²⁰ *Le Côté des Guermantes*, II, p. 376.

²¹ *Op. cit.*, p. 377.

chie sentono, allora è impossibile per chi si vuole scrittore raccontare il mondo, spiegandone le leggi, illustrando i gesti che lo animano, ma anche le intenzioni che ispirano quei gesti²². Scrivere la propria vita presuppone il fatto - pensa il Narratore - di averla compresa: trovando un senso in certi incontri, da cui sono nate amicizie, passioni, gelosie. Invece l'esperienza che egli fa è quella d'un continuo ripensamento dei propri giudizi sugli altri. L'apparenza, che è l'unico luogo accessibile della persona (a parte il Narratore, nessun personaggio manifesta la sua interiorità), come sempre inganna: non è tutto, anzi è pochissimo. Talvolta è niente. Solo in qualche circostanza questa logica è disattesa: ed è possibile per il lettore scoprire la vera identità di un personaggio. In quei casi lo sguardo del Narratore smette di essere, per usare una sua metafora, quello del candidato che alla prova di maturità cerca invano le risposte sul viso dell'esaminatore²³.

Ci sono due episodi, in particolare, nei quali il Narratore capisce esattamente la situazione che gli si para davanti.

Essi hanno per protagonisti gli unici due personaggi dei quali si possa dichiarare con certezza l'omosessualità: Mlle Vinteuil e il barone di Charlus. Entrambi si rivelano sotto gli occhi del Narratore. E com'è possibile dal momento che, come si è detto, qualunque oggetto di conoscenza offre di sé nient'altro che una superficie ingannevole? Il fatto è che il Narratore non *guarda* Mlle Vinteuil e Charlus: li *spia*.

Si è sovente detto che il Narratore della *Recherche* non è un vero personaggio, ma un puro sguardo, senz'altre determinazioni²⁴. Di

22 Numerosissime - lo si è già visto - le circostanze in cui il Narratore lamenta le carenze dei suoi sensi. Finché confrontandosi coi Goncourt giunge alla conclusione che proprio per questo non ha potuto, né potrà diventare uno scrittore: "Goncourt savait écouter, comme il savait voir; je ne le savais pas" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 299).

23 Così è il suo sguardo - lo ricordiamo - davanti a un'irriconscibile Gilberte. Cfr. *op. cit.*, p. 558.

24 Gene M. Moore (*The Absent Narrator of Proust's Recherche*, in "The French Review", 5, april 1984, pp. 607-616) ritiene ad esempio che il "je" proustiano non sia una vera soggettività, stabilmente definita, ma una sorta di corpo trasparente.

più: un *voyeur* a tempo pieno. Finora abbiamo mostrato invece come la presenza d'un corpo-ostacolo condizioni la voce narrante e l'intelligenza ch'è in essa adombrata. Il Narratore non è completamente fuori dello scenario che descrive. E se il suo modo di osservare ha sempre qualcosa di troppo fisso e maniacale, si può parlare di vero e proprio voyeurismo solo in alcune situazioni, nelle quali - non a caso - chi spia raggiunge il suo fine: scopre delle verità che resteranno tali sino all'ultima pagina, mentre nel resto del romanzo si susseguono gli equivoci, le illusioni ottiche (dunque, i difetti dello sguardo!).

La prima volta che il Narratore incontra Mlle Vinteuil ne ricava l'immagine d'una ragazza perbene, adorata dal padre, con la voce un po' rude, mascolina, però con una bontà d'animo dipinta sulle sue guance rosse. Una serie di dati superficiali che non dicono nulla di vero circa la sua personalità. Alcuni anni dopo, morto ormai M. Vinteuil, senza volerlo il Narratore si ritrova un giorno a spiarla: "La fenêtre était entrouverte, la lampe était allumée, je voyais tous ses mouvements sans qu'elle me vît"²⁵. Il fatto nuovo, rispetto all'incontro precedente, è che lui la guarda *senza essere visto*. Il Narratore è esterno alla scena che racconta. Ciò fa sì ch'egli possa descrivere ogni cosa con grande precisione: non solo i dettagli esteriori, ma anche - e ciò è davvero sorprendente - le sottigliezze interiori del personaggio, la sua buona o cattiva fede. Qualche esempio: "Elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était ainsi étendue"; "elle devina sans doute que son amie penserait qu'elle n'avait dit ces mots que pour la provoquer"; "par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir"²⁶. Come può, verosimilmente, un voyeur che spia una persona semiscono-

attraversato da forze impersonali. Una cavità pensante che accoglie idee sempre e comunque passibili di smentita. L'io proustiano rinunciarebbe a un'individuazione, proprio per farsi strumento di indagine sulla realtà. Il Narratore, secondo Moore, è la sua ricerca.

²⁵ *Du côté de chez Swann*, I, p. 157.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 158-9.

sciuta²⁷ cogliere le sue intenzioni con tale ricchezza di sfumature? Si ha l'impressione che il Narratore della *Recherche*, sottraendosi alla scena, abbia cambiato ruolo. Da personaggio intelligente, ma pavido, e sempre frustrato nella sua vorace curiosità, è diventato una voce onnisciente.

Cosa significhi un cambiamento così profondo lo si può comprendere meglio analizzando anche l'altro episodio cui si alludeva. È quello, famosissimo, con cui si apre *Sodome et Gomorrhe*: il Narratore seduto in cima a una scala per spiare il ritorno a casa della duchessa di Guermantes sorprende invece un incontro amoroso fra Charlus e il farsettaio Jupien. L'inatteso spettacolo che si svolge sotto i suoi occhi gli permette finalmente di capire la condotta misteriosa sin qui tenuta dal barone: i suoi sguardi ambigui, gli scatti violenti, le imprevedibili dolcezze. Tutto diviene intellegibile, come una frase i cui elementi, prima sparpagliati sullo spazio bianco d'una pagina, siano stati ricomposti nell'ordine conveniente, per esprimere infine "une pensée que l'on ne pourra plus oublier"²⁸. Tutto si spiega, dunque; tutto ha una logica. Per la seconda volta il dono della conoscenza, negato al Narratore-personaggio, è concesso al voyeur. Insomma: *per capire il mondo dei fenomeni occorre tirarsene fuori, non parteciparvi*. Quando il Narratore indaga sull'omosessualità di Albertine, benché si adoperi a raccogliere prove: testimonianze di amici, amiche, stralci di lettere, complici scambi di occhiate, improvvisi flashback, non arriva mai a una certezza (a un "pensiero che non si potrà più dimenticare"): perché è invischiato nei fenomeni, dolorosamente.

Sembra quasi che Proust abbia voluto creare, con la scena voyeuristica, un modello di conoscenza antitetico all'inchiesta nevrotica. Pensiamo all'estrema, singolare facilità con cui il Narratore trova l'appostamento migliore per spiare. Nel primo episodio, avendo scelto un angolo di giardino in cui appisolarsi, incrocia le finestre di casa Vinteuil. Nell'altro, per non perder neanche una parola della conversazione fra Jupien e Charlus, egli compie con naturalezza le

27 All'inizio dell'episodio il Narratore afferma di aver riconosciuto a malapena Mlle Vinteuil.

28 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 16.

più spericolate acrobazie: “Longeant les murs, je contournai à l’air libre la cour en tâchant de ne pas être vu. Si je ne le fus pas, je pense que je le dois plus au hasard qu’à ma sagesse”²⁹. Proprio lui, così goffo e impacciato, lui invidioso della prestantza di Saint-Loup e delle fanciulle in fiore...

Queste riflessioni contraddicono, per caso, l’ipotesi formulata: che la comprensione della realtà sia possibile solo in assenza di materia?

La confermano.

Dicevamo che il vero ostacolo all’incontro col mondo è rappresentato per il Narratore dal proprio corpo. Ebbene: la percezione che ha il voyeur della scena spiata non è fisica, ma intellettuale. “Jusqu’à, parce que je n’avais pas compris, je n’avais pas vu”³⁰. Egli afferma, incredibilmente, che non sono gli occhi a rivelargli chi è Charlus, ma la ragione: “C’est la raison qui ouvre les yeux”³¹. Come spiegare questa patente contraddizione: non è la vista a sostenere il voyeur, bensì il cervello? Se il corpo - dice Husserl - è apertura originaria al mondo, possiamo senz’altro affermare che il voyeur proustiano non ha corpo, poiché non è schiuso alla realtà, ma ben separato da essa, riparato dalla propria clandestinità, invulnerabile e potente quale non potrebbe essere se avesse braccia e gambe, pelle e cuore. Quello del voyeur è uno sguardo incorporeo: l’occhio senza commozione d’una telecamera manovrata dall’intelligenza umana. E ciò non è privo di conseguenze sul suo oggetto, che invece di sembrare un pezzo di realtà, ha tutto l’aspetto d’una finzione, d’uno spettacolo. È il Narratore a indicarci la teatralità di quanto vede: “C’est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard plutôt que sous la lampe d’une maison de campagne véritable qu’on peut voir une fille faire cracher une amie sur le portrait d’un père qui n’a vécu que pour elle”³². E ancora: “Les choses de ce genre auxquelles j’assistai eurent toujours, *dans la mise en scène*, le caractère le plus

29 *Op. cit.*, p. 9.

30 *Op. cit.*, p. 15.

31 *Ivi*.

32 *Du côté de chez Swann*, I, p. 161.

imprudent et le moins vraisemblable”³³. In entrambi gli episodi il Narratore ha l'impressione che i personaggi ripetano a memoria delle parti, e che quella cui sta assistendo incidentalmente sia solo una delle tante rappresentazioni effettuate dagli attori³⁴. (D'altro canto un colloquio erotico ha sempre qualcosa di teatrale, perché chi vi partecipa sa di dover rimanere fedele al proprio ruolo, e quasi imprigionato in esso³⁵. Nel rituale di due amanti: fisso, ieratico, separato dal mondo, non trova spazio la vita reale coi suoi ondeggiamenti, le sue precarietà. Proprio come sulle tavole d'un palcoscenico, dove ogni gesto è un simbolo che vive di vita eterna). Nell'episodio di Jupien e Charlus, l'epifania dell'omosessualità è anticipata dall'immagine metaforica dell'orchidea che aspetta d'essere fecondata dal calabrone: artificio che denuncia ancor più - se ve ne fosse bisogno - la letterarietà di quanto è raccontato.

C'è un terzo caso di voyeurismo, nella *Recherche*, che presenta questi stessi caratteri, e anzi sembra ostentarli in modo esemplare. Si tratta del celebre episodio in cui il Narratore, nell'hôtel di Jupien, scopre Charlus che si fa frustare a sangue incatenato sopra un letto. La scoperta avviene nella Parigi buia del coprifuoco, in un'atmosfera di favola cupa, torbida: dove è palpabile, ad ogni svolta di strada, il presagio del crimine, e l'eccitazione dell'avventura. Tant'è che il Narratore pensa di stare in un racconto delle *Mille e una Notte*. Ancora una volta la rivelazione d'una verità è inquadrata in una cornice letteraria. E i protagonisti si svelano recitando una parte: Charlus si lamenta persino del fatto che il suo car-

33 *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 10 (il corsivo è nostro).

34 A proposito di Mlle Vinteuil e della sua amica: “Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituelles, car son amie lui répondit par ces paroles qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques” (*Du côté de chez Swann*, I, p. 160). A proposito dei primi approcci silenziosi fra Jupien et Charlus: “Cette sorte de scène des deux muets [...] semblait avoir été longuement répétée” (*Sodome et Gomorrhe*, III, p. 7).

35 Secondo Proust è proprio il teatro della sessualità, così violento nelle sue contrapposizioni, schematico e senza sfumature, il punto di riferimento sostanziale (e legittimante) del melodramma: “Il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame” (*Du côté de chez Swann*, I, p. 161).

nefice di turno sia un pessimo attore, e non s'immedesima a fondo nel suo ruolo, lasciando trapelare più del dovuto la finzione, il gioco. Ma è attraverso le parole rivolte dal Narratore a Jupien che Proust sembra suggerirci il modo in cui dobbiamo leggere l'episodio:

Cette maison est tout autre chose, plus qu'une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible. C'est un vrai pandemonium. J'avais cru comme le calife des *Milles et Une Nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des *Milles et Une Nuits* que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première³⁶.

Ciò cui ha assistito non è la follia: una realtà a tutti gli effetti. Ma la messa in scena della follia: una simulazione di realtà. Non un vero crimine: un evento concreto, in cui poter intervenire magari soccorrendo la vittima. Ma la pura forma d'un crimine: senza sostanza, senza materia, l'apparire irreal e inviolabile d'una fantasia segreta.

* * *

Felicità e conoscenza sono dunque figlie del *disinteresse*. Il desiderio, invece, mette in scena il corpo facendogli compiere tutti quei gesti che esprimono la volontà di possesso. E non soltanto colui che desidera appare sbilanciato verso la parte materiale di sé: anche l'oggetto desiderato acquista una consistenza straordinaria.

L'*interesse*, allora, non può che rivelarsi luogo di scacco per il Narratore, poiché accresce, smisuratamente, la quantità di materia che compone il mondo.

A questa legge non può sfuggire neanche la fruizione estetica.

Chi s'accosta all'opera d'arte come a un oggetto che vuol possedere, sentirà quest'opera resistergli con la sua dura concretezza, e negargli l'essenza che cela in sé, chiusa dietro apparenze belle e impenetrabili. La sentirà parlare coi versi d'un celebre sonetto di Baudelaire, *La Beauté*: "Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de

³⁶ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 411.

pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière". Nella *Recherche* vi sono amanti dell'arte che, per troppo amore, hanno pietrificato il loro sogno di bellezza. L'immagine proustiana più vicina al sonetto citato è quella di Bergotte: gli occhi fissi sulla *Veduta di Delft* di Vermeer nel tentativo di strappare al quadro il segreto che ne ha fatto il quadro più bello del mondo (così pensava Proust!). "Il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur"³⁷. Bergotte desidera la bellezza, e perciò diventa tutto occhi; e dal canto suo la bellezza desiderata s'incarna in un'ala di muro giallo: in un colore prezioso di cui egli vorrebbe impossessarsi per farlo brillare nello stile dei suoi libri. Da qui nasce il dolore di Bergotte, impotente sino all'ultimo di fronte a una bellezza che non gli apparterrà mai: come ogni altro oggetto che abbia suscitato il nostro amore.

E infatti il Bello dell'arte cui possiamo partecipare, e di cui riusciamo a godere, senza possederlo, è immateriale. Gli esteti contro i quali si scaglia Proust rendono all'arte un pessimo servizio, perché la compromettono con la vita concreta. L'arte è per loro un soprammobile stravagante, un gingillo nascosto in uno scrigno, un segno distintivo da esibire in società, un oggetto d'amore con cui passare le notti. Ma soprattutto gli esteti fanno un torto a se stessi: privandosi dell'unica bellezza che può renderli felici, poiché non s'incarna in un pezzo di materia estraneo, che si offre - irridendola - all'inadeguatezza dei loro sensi, e sfugge all'intelligenza. La bellezza che gli esteti cercano li condanna ad essere amanti delusi.

Come è deluso il Narratore, quando assiste per la prima volta a uno spettacolo della Berma. E vuol diventare un grande occhio che sappia contenere ciò che vede, un enorme padiglione acustico dove i suoni possano penetrare a rimbombargli dentro. Ma lo sforzo è vano: nella voce dell'attrice, nei suoi gesti, non trova alcuna bellezza. Anche la Berma resta schiacciata sul fondale di quelle apparenze troppo lontane, e troppo sbiadite per essere realmente vive. Il suo talento si sminuzza in un insieme di dati: frammenti di parole, luci, espres-

37 *La Prisonnière*, III, p. 692.

sioni, che si agitano intorno al Narratore, inafferrabili come il pulviscolo dell'atmosfera.

Perché il Narratore non è riuscito a cogliere la bellezza?

Perché l'ha investita di desiderio. Ha voluto materializzare un sogno: "avoir enfin les yeux ouverts devant l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves"³⁸. Per poi impossessarsene ricorrendo, anzitutto, alla vista e all'udito. Ma ogni tentativo di conoscenza effettuato con l'ausilio dei sensi incontra il fallimento: il corpo opaco non si lascia attraversare dalla luce! Persino la bellezza dell'arte rischia di urtare contro quello schermo, se non si smaterializza.

E lo prova un episodio che può definirsi complementare a quello appena analizzato. Il Narratore torna a teatro, ancora per vedere la Berma nei panni di Fedra, e finalmente riesce a godere della sua recitazione, scoprendo la singolare essenza della sua arte. Il talento dell'attrice non è nel suo timbro vocale: sul quale aveva invano fissato l'attenzione la prima volta; e neppure nella morbidezza dei suoi movimenti, che aveva studiato con avidità, nei dettagli. Bensì in una sorta di trasparenza che fa di lei il più puro veicolo del testo raciniano. Il Narratore è arrivato infine a scoprirlo cessando di desiderare: poiché il desiderio solidifica la bellezza, la costringe in un oggetto da possedere in solitudine, gelosamente, fuori dello sguardo altrui. È con questa cupidigia che il Narratore s'era accostato in precedenza all'attrice, per distillare una goccia della rappresentazione da portare via con sé: per trovare una ragione qualunque che giustificasse la sua ammirazione: "J'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit *pour ne pas laisser échapper, une miette des raisons* qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule"³⁹. Ma ora ha imparato che la fruizione estetica ci rende felici proprio perché ci dispensa dalla fatica di amare. Il Narratore, non più innamorato della Berma, può giungere al cuore della bellezza da lei prodotta: la quale consiste in una voce che non conserva più neppure una traccia di quella resistenza, di quell'inerzia

38 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. I, p. 433.

39 *Op. cit.*, p. 440. Il corsivo è nostro.

connaturata alla materia⁴⁰. È una bellezza immateriale, dunque, che non suscita smanie di possesso e non respinge gli assalti dell'amante, ma si piega docile ai voleri della sua fantasia.

* * *

Le opere d'arte non appartengono all'universo dei fenomeni, secondo Proust. Quali segni d'un mondo soprannaturale, esse rappresentano la nostra speranza di liberarci, prima o poi, dalle imperfezioni della vita reale. La "mauvaise musique", la musica suonata dalle orchestre nei caffè è per il Narratore una forma d'arte degradata, che ha assunto la cupa fisicità dell'esistenza. "Je leur trouvais bien, à ces airs, quelque chose de cruel; c'est que tout sentiment désintéressé de la beauté, tout reflet de l'intelligence leur était inconnu; pour eux le plaisir physique existe seul"⁴¹. L'ascolto di questa musica - bella, incontestabilmente, bella e sentimentale - è doloroso per il Narratore, proprio perché è un ascolto viscerale: l'esatto contrario di quel dissolvimento della materia che è condizione indispensabile al vero piacere. Una canzone sembra parlare, direttamente, alla nostra vita. Il rapporto con la "mauvaise musique" è dunque *interessato*: non ha quell'ansia di purezza e quella levità che contraddistinguono la fruizione estetica. E sappiamo come l'interesse, nell'universo proustiano, partorisca naturalmente la frustrazione e l'infelicità. Ecco perché una bella canzone ha sempre in sé una strana, indefinibile tristezza. Tenace, peraltro. Il Narratore, rimasto a Venezia contro il volere materno, nell'attesa di possibili incontri d'amore, mentre il giorno finisce e s'avvicina l'ora in cui il suo treno dovrebbe partire, ascolta soffrendo - soffre e non sa perché -, ascolta una voce che canta *O sole mio*. Una romanza volgare, più volte sentita e ormai incisa nella memoria, che non ha nulla in comune col suo stato d'animo. Eppure egli non riesce a staccarsi di dosso quella melodia, che gli procura lo stesso violento languore d'un desiderio carnale: insoddisfatto e greve di angosce, rimorsi, e paura della solitudine di cui s'è circondato. È pesante, una canzone.

40 Cfr. *Le Côté des Guermantes*, II, p. 347.

41 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 169.

Fatta di emozioni grossolane, effetti forti: costruiti ispirandosi alla vita comune. Ed è per questo che il Narratore, solo, nel crepuscolo veneziano, si sente colpito in pieno cuore dalla voce del cantante⁴². Una canzone è uno spaccato di realtà, appartiene per sempre al tempo e al luogo in cui l'ascoltiamo: "Cette lumière crépusculaire devait faire à jamais dans ma mémoire avec le frisson de mon émotion et la voix de bronze du chanteur, un alliage équivoque, immuable et poignant"⁴³.

Non è così per la grande musica. La sonata di Vinteuil che Swann ascolta dalla marchesa di Saint-Euverte solo per un attimo sembra ammiccare all'amante in pena: parlandogli, attraverso la "petite phrase", della donna un tempo innamorata e che ora non lo ama più. Ma poi s'innalza sui fenomeni, li guarda da lontano, lieve. E chi la segue diventa saggio. Sciolto miracolosamente dagli impacci della vita presente può osservare e capire ogni cosa.

La bellezza dell'arte è, per colui che la contempla, la rivelazione d'un mondo più vero e più nuovo di quello visibile. Sbaglia l'esteta che la fa abitare tra le bellezze effimere del quotidiano. Swann è di fatto incapace di accogliere il richiamo autentico di Vinteuil, contentandosi di strappargli una piccola frase da far suonare e risuonare, come il ritornello d'un carillon, nel suo amore per Odette: e da far tacere nel disamore. È così che gli sfugge di mano la felicità cui il musicista lo invitava⁴⁴. Il Narratore si accosta invece alla musica prendendo le distanze dalla propria vita. Ed è guardandola da fuori, restando un po' lontano, che può arrivare, per paradosso, a distinguere la logica profonda, la ragione che l'ha segretamente sostenuta: l'essenza! Che immateriale è di norma prigioniera di forme esteriori, accidentali. Approfittando della lontananza di Albertine il Narratore si mette al pianoforte, ma diversamente da Swann non cerca nelle note di Vinteuil la traduzione musicale delle sue ansie d'amore. Si lascia invece condurre dal flusso sonoro fino ai giorni di

42 Cfr. *Albertine disparue*, IV, p. 233.

43 *Ivi*.

44 "Ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 456).

Combray, e in particolare a quell'idea che li raccoglie tutti, quasi fossero un unico lungo giorno. L'idea di diventare prima o poi uno scrittore⁴⁵.

Certo, quando si tratta di sonate o settimanali, è facile immaginare che cosa voglia dire una *fruizione smaterializzante*: la musica essendo la *meno materiale*, la meno concretamente identificabile, fra tutte le arti: "Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être [...] la communication des âmes"⁴⁶. Ma nella *Recherche* Proust mostra come anche a contatto della pittura e persino dell'architettura possiamo sperimentare quella *sottrazione di materia* che è la causa prima del nostro entusiasmo.

Per capirlo basta confrontare l'atteggiamento di Swann e quello del Narratore davanti ai propri quadri preferiti. Swann ha il culto della pittura italiana e si diverte a scoprire nelle figure dipinte dal Ghirlandaio o dal Tintoretto certe somiglianze coi personaggi che incontra abitualmente nei salotti. Spera di fornire una legittimazione alla propria smania, incontenibile, di mondanità. Allo stesso modo si fabbrica un alibi di ferro per la sua passione, convincendosi che il volto di Odette riproduce miracolosamente quello della Sefora di Botticelli. La pittura serve a dare un'accalorata serietà alla vita di Swann, così frivoltamente dispersa in galanterie e giochi minuti dell'intelligenza. A riempire una forma bella, vuota, leggera. Intesa così, l'arte acquista un'anomala concretezza: sembra avere peso; volume. Ed essere scomponibile in pezzi: un naso, la curva d'un sopracciglio, il color rosa pallido d'una guancia, da utilizzare per comporre nuovi oggetti: non più ritratti, stavolta, ma persone vere. Limitando le sue frequentazioni con i quadri amati a queste pratiche contaminanti Swann resta un "célibataire" dell'arte⁴⁷: aggrappato

45 Cfr. *La Prisonnière*, III, p. 664.

46 *Op. cit.*, pp. 762-3.

47 Cfr. *Le Temps retrouvé*, IV, p. 470. I celibi dell'arte sono gli amatori sterili, i quali non si sforzano di cercare in se stessi le ragioni del loro amore, ma ne trovano più facilmente le cause nell'oggetto che ammirano: un quadro, una chiesa, una sinfonia. Diventano così perfetti conoscitori di musica, pittura, architettura: filologi pedanti; e si allontanano sempre più dalla verità della loro vita: "dans cette fuite loin

alla propria quotidianità, che non sa abbandonare mai, neppure in vista della Bellezza.

Il Narratore invece non ammira un quadro per la sua capacità di rappresentare il reale. Lui ama Elstir, il pittore che manipola le cose, confondendone i contorni, illudendo, ingannando l'osservatore, sino a farlo smarrire e perciò stesso a renderlo felice. Il fascino delle marine di Elstir può esser percepito soltanto in una sorta di semiincoscienza, in uno stordimento dell'intelletto. Dimenticando qualunque dato si conosca sulla realtà e reprimendo in sé la voluttà di impadronirsene. Il pittore trascrive sulla tela quelle metafore che lo sguardo crea spontaneamente quando è abbagliato dal sole: in controllo si assomigliano terra e mare, tetti e vele, comignoli e alberi di navi. Dinanzi alle immagini di Elstir è bello essere docili, e assorbire: annullando la propria resistenza alla diversità delle cose, perché le cose, dal canto loro, non fanno più paura. Nei quadri di Elstir la materia del mondo, disaggregata e fuoriuscita dalle proprie forme, sembra sciogliersi in colori. L'azzurro, il giallo, il marrone sono le essenze di quest'universo nuovo nato dal caos della creazione artistica. Essenze accessibili al Narratore, per pura intuizione, senza sforzi, in un abbandono gaudioso.

La tecnica di Elstir, così come il Narratore ce la illustra, riesce a sottrarre forma e anche sostanza al mondo. E già: perché quando si siano rotti gli involucri che tengono stretta la materia dandole quella sua consistenza desiderabile quanto refrattaria al nostro bisogno di possederla, questa stessa materia si dilata e si disperde, fino a scomparire. Oppure si combina in forme evanescenti, instabili: forme sognate.

Ma la pittura di Elstir si rivela immateriale anche per una ragione più sottile.

Leggendo i passi della *Recherche* che la raccontano, c'imbattiamo in una bizzarra difficoltà: non riusciamo a raffigurarci i quadri descritti dal Narratore. Se sulle prime siamo indotti, dalla morbidezza del linguaggio proustiano, allo sforzo d'immaginare il disegno e i

de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition" (*ivi*).

colori di Elstir, quando arriviamo a metà della descrizione cominciamo a smarrirci in una verbosità ridondante: non possiamo accompagnare la frase nella sua progressiva, inarrestabile espansione. Ci chiediamo come sia possibile far stare in una tela tutto quel che il Narratore dice!

Insomma - se pur battendo vie di ricerca suggestive - fallisce l'obiettivo chi si affanna a rintracciare i modelli reali delle opere di Elstir: quadri impressionisti, senz'ombra di dubbio. Ma a che scopo riconoscerlo? Tale certezza non acquieta il disagio che coglie il lettore quando viene guidato da Proust nella galleria immaginaria in cui sono esposti i paesaggi e i ritratti di Elstir: resta in lui il sospetto che quanto il Narratore va raccontando non sia propriamente pittura. Quando - affollandolo di scene, figure, atmosfere - descrive il porto di Carquethuit Proust non sta pensando a un quadro, o a più quadri realmente esistenti. Sovente si è giustificata la sovrabbondanza descrittiva sostenendo l'idea che lo scrittore sia ricorso a una contaminazione fra diversi artisti: e che perciò i soggetti di Elstir sarebbero soggetti di Monet, Turner e Whistler mescolati assieme. Sì, è vero, queste commistioni appartengono all'attitudine estetica di Proust, ma qui si ha una sensazione differente. Qui sembra che Proust abbia voluto realizzare un sogno di pittura: il sogno d'un letterato che sa concepire l'arte solo ed esclusivamente come parola⁴⁸. E così inventa uno stile pittorico che rappresenti l'irrappresentabile: la metafora, il simbolo stesso della letteratura. Il trascorrere da un'immagine a un'altra, l'intuizione repentina d'una somiglianza. Qualcosa che può esser pensato, pronunciato. Non disegnato: possiamo disegnare in-

48 Scrive Giovanni Macchia: "Elstir è la pittura. È la pittura vista da Proust; è la pittura di uno che non sa dipingere, e che invece di commentare quadri altrui, come facevano i maestri dell'«écriture artiste» si mette direttamente a dipingere con le parole" (*Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 214). In un saggio intitolato *Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne* ("Littérature", 103, oct. 96, pp. 94-112) Sophie Berto rileva come la fascinazione che il Narratore subisce di fronte ai quadri di Elstir non sia affatto legata al suo modo concreto di dipingere, ma alla sua visione delle cose. Anche Vincent Descombes l'aveva notato: "Proust parle du regard d'Elstir, non de sa main ou de sa palette" (*Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 281).

fatti i due elementi d'una comparazione, ma come ritrarre l'associazione mentale che li ha messi in rapporto?

Per inventare le opere di Elstir Proust asseconda certamente la suggestione che gli viene dai quadri impressionisti, ma poi subentra in lui una sorta d'impazienza per le limitazioni cui la tecnica pittorica costringe. E allora va oltre le possibilità che gli offrono le linee e i chiaroscuri. Dice a un certo punto, a proposito della scena dipinta da Elstir: "C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait"⁴⁹. Solo una frase può contenere un cielo sereno in cui sia rimasta la memoria della tempesta appena finita. E c'è un passo che in modo ancor più evidente rivela la natura assolutamente letteraria della pittura di Elstir. È quando si afferma che il pittore è ricorso a "termes marins" per descrivere la città e a "termes urbains"⁵⁰ per descrivere il mare. *Termini*, dunque. Non colori, oggetti, forme, profili, ma termini. Vale a dire: elementi del linguaggio. In un suo lavoro, Pierre-Louis Rey⁵¹ trascrive una parte del "Cahier" proustiano che contiene in nuce la sezione del romanzo dedicata a Elstir⁵². Anche lui nota la straripante ricchezza di materiali che Proust vuol attribuire alle opere del pittore. La giustifica osservando che quella di Elstir era comunque una pittura da leggere, e non da vedere. Una pittura raccontata, non realizzata sulla tela. Ma si può andare oltre, e ritenere che Proust abbia voluto indicare nelle marine di Elstir il suo oggetto artistico ideale. Quello che più risponde alle sue esigenze di dissoluzione della materia. I paesaggi contemplati nel laboratorio di Balbec sono già, di per se stessi, una trasfigurazione della natura: mescolanza fra acqua e terra, azzurro-violaceo del mare e color rame della montagna accesa dal sole; ma a loro volta paiono sublimati dal linguaggio con cui sono descritti, linguaggio che li rende inimmaginabili (letteralmente: irriducibili a un'immagine): se la loro visibilità virtuale era ancora un residuo di materia...

49 *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 193.

50 *Op. cit.*, p. 192.

51 P.-L. Rey, *L'Entrée du Port peinte par Elstir*, in "La Revue des Lettres Modernes", 1067, 1992, pp. 7-16.

52 Si tratta del Cahier 28, compilato, presumibilmente, all'inizio del 1910.

Quanto alle opere architettoniche: come arriva il Narratore a goderne, visto che esse sono l'emblema della solidità, e del peso della materia? Fra tutte le arti, l'architettura è quella più compromessa con le concretezze della realtà, la meno spirituale. La chiesa di Balbec appare al Narratore troppo incastonata, per così dire, nel suo ambiente: un tutt'uno col caffè che ha di fronte, con la stazione che i turisti hanno appena lasciato per visitarla, con la luce del tardo pomeriggio. Toccata, invasa da contingenze: "soumise à la tyrannie du Particulier"⁵³. Al punto tale che si potrebbe, per divertirsi, incidere il proprio nome su una statua del portale, modificandone per sempre l'aspetto agli occhi dei futuri visitatori. La chiesa di Balbec, a lungo vagheggiata dal Narratore, lo delude perché occupa uno spazio concreto, fisico, innegabilmente esterno alla fantasia. È un oggetto qualunque in mezzo ad altri oggetti su cui può appuntarsi il desiderio. Invano: perché essi si bloccano sulla superficie delle nostre pupille, o premono inutilmente sui polpastrelli delle dita.

Ma nella *Recherche* anche l'architettura può dare la gioia che dà un quadro, o un brano musicale. A patto di perdere quella durezza immobile, che la inchioda al suo contesto reale. E ciò è possibile se l'opera d'arte: il campanile, la cattedrale, il palazzo principesco, viene investita da una forza diluente, che ne cancella i bordi, e ammorbidisce le pietre che la compongono. Le architetture dalle linee fluide, mosse, cangianti, rendono felice il Narratore⁵⁴: le architetture acquatiche, come quelle dipinte nelle tele di Elstir. La prima delusione che egli prova di fronte alla chiesa di Balbec è appunto la sua lontananza dal mare, che è un elemento indispensabile per sciogliere le forme: l'unica risorsa per fiaccare la resistenza della materia. "Ce clocher que [...] je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, [...] il se détachait sur un fond de maisons aux toits desquelles ne se mêlait aucun mât"⁵⁵. Profondo è invece il piacere che gli suscita la vista della chiesa di Marcouville-l'Orgueilleuse, i cui bassorilievi sembrano nuotare

53 A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 20.

54 Cfr. l'episodio, già analizzato, dei campanili di Martinville.

55 A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 19.

nella luce del sole declinante: “à fleur d’eau ou fleur de soleil”⁵⁶. Il tramonto si stende sulla facciata come una mano di colore: è una tinta fluida, impasto di luce e liquidità⁵⁷. Di fronte a un simile spettacolo il Narratore rammenta il giudizio negativo di Elstir su quella chiesa, e lo accusa in cuor suo d’essersi contraddetto. Proprio lui che manipolando la realtà aveva saputo creare l’unica bellezza accessibile all’uomo, s’incaponisce in uno strano feticismo: fermandosi all’oggettivo valore architettonico della chiesa (che è stato certo compromesso da un cattivo restauro), e trascurando la metamorfosi, la vera e propria trasfigurazione, ch’essa subisce al calar del giorno. A inebriare l’osservatore non sono le mura possenti, i contrafforti, le sculture dei portali o delle architravi, e neppure la certezza che la costruzione sia autenticamente gotica. A inebriarlo è la fantasmagoria che la chiesa rosseggiante evoca in lui: l’idea che le pietre non siano più ruvide e impenetrabili, ma possano dissolversi, come nei sogni o nei racconti fantastici, per effetto d’una luce portentosa. Secondo un meccanismo analogo la chiesa di San Marco a Venezia diventa un luogo paradisiaco per il Narratore. È ancora il mare a operare la magia. La chiesa gli appare come un luogo isolato dal resto della città: accessibile soltanto dopo una lunga, felice, straordinaria navigazione⁵⁸. E anche il tempo, che toglie vividezza ai colori, si associa all’acqua in questo lavoro di diminuzione della materia, offrendo l’impressione che le arcate siano fatte d’una morbida cera rosa.

L’arte prediletta dal Narratore è quella che trascura il confronto coi fenomeni, e così facendo si presenta come *più reale della vita*. Essa ci illude che percorrendo - ammalati, e con la fanatica passione dei neofiti - le sue vie, giungeremo a scoprire un vero Eldorado: dove la conoscenza si tramuta all’istante in felicità, e ogni desiderio può affondare la sua punta aguzza in oggetti divenuti trasparenti. Il contatto con un’opera d’arte è un viaggio che facciamo dotati di occhi ormai capaci di guardare, orecchie in grado di ascoltare, e

⁵⁶ *Sodome et Gomorrhe*, III, p. 402.

⁵⁷ Cfr. *ivi*.

⁵⁸ Cfr. *Albertine disparue*, IV, p. 224.

mani prensili! Niente di quest'universo nuovo, eppure misteriosamente familiare, ci oppone il suo rifiuto. Come fanno invece i fenomeni, che si mostrano bensì: e paiono duri e invadenti; ma non si offrono.

Il Narratore esige che l'arte sia uno slancio oltre la realtà. Ecco perché non può amare il realismo dei Goncourt, che celebra le apparenze, fotografandole in una malinconica assenza di profondità. (O con la sola profondità, fittizia, della prospettiva). "Les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu"⁵⁹: tale il commento del Narratore dopo aver letto il loro *Journal*. La scrittura dei Goncourt riproduce mimeticamente le superfici della realtà, - descrive il visibile. E in questo modo, secondo il Narratore, non fa che riportare sulla pagina l'infruttuoso vagabondaggio dello sguardo sulle cose del mondo. Potrà amare i Goncourt chi ha voglia di documenti e di "trouvailles": il collezionista, l'antiquario, l'erudito. Nulla di più estraneo alla psicologia del Narratore. Il quale non crede che un tesoro possa esistere all'ombra dei fenomeni. Ma solo al di là: nella meraviglia dello scavalco.

Per quali libri il Narratore manifesta il suo entusiasmo? Per quelli di Bergotte: il simbolo della letteratura, nella *Recherche*.

È Bloch a parlarci per primo delle sue opere, che definisce "proses lyriques", richiamando l'attenzione sul loro aspetto formale. Ed è importante ricostruire il contesto in cui Bloch esorta il Narratore a leggerle. Quest'ultimo ha confessato all'amico la sua passione per la *Nuit d'octobre* di Musset. Bloch lo invita a diffidare della sua mediocre predilezione. Musset ha scritto, secondo lui, un solo bel verso: "La blanche Oloossone et la blanche Camyre"⁶⁰. Bello perché non significa assolutamente nulla. Perché è ritmo puro. Tale notazione gli è stata suggerita da Leconte de Lisle, che egli venera come maestro e che lo ha giustappunto iniziato ai romanzi di Bergotte.

La scrittura di Bergotte, così come viene descritta, respinge da sé l'effusione romantica dei sentimenti. È una scrittura che piace ai Parnassiani, ai teorici dell'arte come lusso magnificamente gratuito: che rifiuta qualsiasi contatto con la realtà. Una scrittura *antirealista*.

59 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 287.

60 *Du côté de chez Swann*, I, p. 89.

Che non deve *significare*: alludere ad alcunché di esterno ad essa. E ciò è confermato dalle impressioni che un romanzo di Bergotte desta nel Narratore, il quale sulle prime crede d'appassionarsi alla trama, - a ciò che in qualche modo mima la vita, - ma poi si rende conto che a procurargli soprassalti di piacere sono certe espressioni raffinatissime, nate da un "flot caché d'harmonie"⁶¹. Il Narratore si abbandona alla musica di Bergotte, tanto da soffrire quando lo scrittore interrompe il flusso melodico per riprendere il filo del racconto. Leggiamo le frasi che lui predilige: "vain songe de la vie", "l'inépuisable torrent des belles apparences", "tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer", "émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales"⁶². Frasi insopportabilmente vacue e leziose, che poco hanno a che fare con lo stile di Proust! Ma la loro scelta è indicativa. Esse non evocano alcun oggetto materiale. Nell'ultima, in particolare, le cattedrali cui si allude sembrano subire, attraverso la parola, lo stesso processo smaterializzante che abbiamo prima descritto, parlando di San Marco e di Marcouville-l'Orgueilleuse. Le effigi che nobilitano le facciate delle chiese sono "émouvantes": dunque percepite in un'alterazione emotiva, slabbrate nel loro correre scomposto verso il soggetto che le ama. Ciò vuol dire, fra l'altro, che solo se investite da un'attenzione affettiva le cose possono vivere, *diventare reali ed eterne* (le effigi "anoblissent à jamais"!). Altrimenti mostrano una labilità così assoluta che vien perfino da dubitare della loro esistenza. Bergotte parla di "vano sogno della vita" e di "inesauribile torrente delle belle apparenze": i fenomeni, ammiccanti a distanza, belli d'una bellezza sempre estranea, sono in fuga dai nostri desideri come l'acqua che scorre su un pendio.

Nei libri di Bergotte non ci sono oggetti, ma un fluttuare indeciso di sensazioni, pensieri, fantasie leggere. Se un frammento di realtà viene nominato, è solo perché si dissolva nel giro della frase. Osserviamo l'aggettivazione che usa: essa non serve a precisare la natura del sostantivo cui si riferisce, ma a renderlo più vago e sfumato. Alla parola "songe" Bergotte collega l'aggettivo "vain". Alla parola

61 *Op. cit.*, p. 93.

62 *Ivi*.

“torrent” unisce quest’attributo egualmente generico: “inépuisable”, che non ci dà alcuna nuova informazione. (Aggettivi che sembrano nascere quasi da un riflesso condizionato della lingua: vengono alla penna contemporaneamente ai nomi che accompagnano. Un sogno è sempre vano, un corso d’acqua sempre inesauribile. Aggettivi, insomma, che sono il frutto d’una consuetudine verbale, e non d’una frequentazione della realtà). Gli attributi scelti da Bergotte sembrano collocati, rispetto agli oggetti cui si legano, ad una strana distanza, che non consente loro di esprimere le peculiarità di tali oggetti, ma solamente di suggerire i sentimenti che essi provocano in chi vi entra a contatto. Alla parola “façade”, per esempio, seguono due aggettivi: “vénérable et charmante”, che non descrivono alcuna qualità intrinseca della facciata, ma indicano semplicemente due tipi di reazioni che essa può suscitare in un osservatore: il quale può venerarla ed esserne affascinato. Ma in tal modo la facciata pare quasi dissolversi negli effetti che genera.

Certo, la produzione di Bergotte non dev’essere valutata in se stessa: altrimenti ci sarebbe da interrogarsi sul mediocre gusto del Narratore. Bergotte è un parnassiano *sui generis*: il suo sogno d’una bellezza disincarnata ha in sé qualche venatura simbolista e misticheggiante. (E come si potrebbe conciliare l’amore del protagonista della *Recherche* per Bergotte, con quello che egli prova per Dostoevskij?). Creando questa figura di scrittore: un po’ France e un po’ Ruskin, Proust ha voluto mostrare che cos’è per lui la letteratura: un’invenzione che non rappresenta l’esistenza, ma la oltrepassa. E offrendoci quei brandelli dell’opera di Bergotte, ha voluto indicare anche come dev’essere il materiale d’una letteratura siffatta: svuotato di realtà, leggero, docile, inconsistente, pronto a lasciarsi plasmare da una fantasia, e ad assumere la sostanza, e magari la gravità d’un pensiero.

Ecco perché il Narratore può affermare che la bellezza dei libri di Bergotte è “transparente”⁶³. Trasparente: cioè penetrabile dall’intelligenza, cui non resiste, non pone schermi. È una bellezza che si concede, purché non la si voglia possedere come fosse un oggetto della realtà; o un essere vivente, in carne ed ossa. Il vero Bergotte

63 *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 538.

che il Narratore incontra a casa di Swann, con la segreta speranza di attingere direttamente alla fonte d'un tale ingegno, di prolungare, e magari amplificare il piacere ricavato dalla lettura delle sue opere, non ha più nulla di trasparente. Ha naso e barba così spiccati, che sarà impossibile d'ora in poi pensare a lui senza ricordarli. La nuova immagine che il Narratore dovrà costruirsi di Bergotte - perché la precedente: arbitraria, meravigliosa, è andata distrutta - non potrà più prescindere dal "nez en colimaçon" e dalla "barbiche noire"⁶⁴. Sarà un'immagine limitata, e finanche schiacciata dalla greve, opaca presenza del fenomeno.

L'errore è sempre lo stesso: confondere l'arte e la vita, volendo materializzare i sogni incorporei che un'opera ha suscitato in noi. C'è nella *Recherche* un esempio di lettura contaminante: quella che pratica Charlus nei confronti dei romanzi di Balzac. In che senso parliamo di contaminazione? Charlus, come ogni esteta, sceglie alcuni particolari dell'opera di Balzac e li fa propri. Se ne serve nella vita quotidiana proponendoli come modelli assoluti di bellezza: da dettagli che erano, diventeranno i principi su cui fondare qualunque giudizio estetico. L'abbigliamento di Albertine è elegante perché è in tutto e per tutto uguale a quello che la principessa di Cadignan sceglie dovendo incontrare, per la seconda volta, d'Arthez⁶⁵. Non solo. Come *Le figlie di Jetro* di Botticelli avevano dato lustro alla passione di Swann per una poveretta come Odette, così alcuni libri di Balzac riabilitano agli occhi del mondo l'omosessualità: ne fanno un argomento di cui la grande arte può legittimamente occuparsi⁶⁶. Ma ci domandiamo: è forse un caso che una così intensa e perfino maniacale compenetrazione fra un'esistenza (quella di Charlus) e la letteratura venga suscitata proprio dall'opera di Balzac? Il Narratore, leggendo i romanzi di Bergotte, si appassionava più alla musica del testo che alla trama: più a quanto s'allontanava dalla realtà che a quanto la richiamava. Charlus cerca invece in Balzac un complice

64 *Ivi*.

65 Cfr. *Sodome et Gomorrhe*, III, pp. 441-2.

66 Cfr. *op.cit.*, pp. 439-40.

per le sue scelte di vita⁶⁷. Proust contrappone certamente due tipi di lettori: ma anche, in corrispondenza, due tipi di scrittori. Balzac è senza dubbio l'anti-Bergotte. Nel *Contre Sainte-Beuve* Proust si scandalizza all'idea che Balzac metta sullo stesso piano l'arte e la vita: contaminando, lui per primo! E in un senso duplice. Da un lato trasferendo nei suoi romanzi persone realmente esistenti o esistite; dall'altro portandosi dietro, ovunque vada, i suoi personaggi, per discuterne con gli amici, e deciderne i destini, magari in pubblico e chiedendo consigli qua e là. Non si può separare, osserva Proust, la sua corrispondenza dai suoi romanzi, perché se è vero che Balzac considerava i matrimoni di Eugénie Grandet o Mlle Grandlieu come eventi della sua vita privata, è altrettanto vero che egli si costruiva l'esistenza quasi fosse una delle sue tante opere⁶⁸. Chiunque legga un romanzo di Balzac dovrà per forza appassionarsi alla trama: e cioè, in qualche modo, alla vita. Non esiste, secondo Proust, una *musica* di Balzac: scrittore anomalo, scrittore senza stile. Cos'è infatti lo stile se non "la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité"⁶⁹? Lo stile è deformazione, pregiudizio, partito preso⁷⁰. In Balzac invece la realtà non è affatto deformata, ma gettata sulla pagina così com'è, con impeto, con passione. Ed è questa, secondo Proust, la forza della sua arte. La quale però non aggiunge nulla ai fenomeni, anzi vi si annida, vi si confonde. Non è *più reale della vita*. Proust dice chiaramente che la realtà dei romanzi di Balzac è una "réalité selon la vie"⁷¹. Dunque essi sono veri com'è vera la vita. Veri d'una verità inferiore: futile, superficia-

67 Sulle corrispondenze fra Charlus e il suo autore prediletto si è soffermato J. Rousset, sostenendo che il personaggio proustiano e Balzac praticano la stessa forma di estetismo (Cfr. J. Rousset, *Forme et signification*, cit.).

68 Cfr. *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 266.

69 *Op.cit.*, p. 269.

70 Ricordiamo il celebre passo nel quale si afferma che lo stile non è una questione di tecnica, ma di visione del mondo: "Car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation [...] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 474).

71 *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 276.

le. E non al modo in cui è vera - profondamente e stabilmente - la letteratura.

Anche il tipo di piacere ch'essi riescono a procurare assomiglia a certe gratificazioni che offre la mondanità: la quale rende bello, elegante, "à la page", tutto ciò che accoglie. Una frase appena divertente, nella bocca di Oriane de Guermantes diventa una trovata, una battuta che farà il giro dei salotti. Così un frammento di realtà qualunque: un paese, un cognome, il taglio d'un abito alla moda, il difetto di pronuncia d'un borghese avaro, assunto al rango di frammento artistico in un romanzo di Balzac, acquista una pesantezza d'eternità⁷².

* * *

Il Narratore va incontro alla letteratura (come alla musica, alla pittura, all'architettura) volendo sottrarsi al mondo reale. Di più: cercando in essa una forma superiore - totalmente accessibile - di realtà. Quando legge, fa finta di non avere un corpo...

Tutto questo vuol dire, per caso, che bisogna accostarsi a un'opera d'arte mettendo da un canto, programmaticamente, la propria esistenza, o magari sforzandosi di allontanarsi da essa anche quando vi siamo ricondotti dal libro che leggiamo? Assolutamente no. È famosa, in tal senso, la posizione proustiana: "Chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même"⁷³. Il libro - e forse anche un quadro, la frase di una sonata, una cattedrale - ci serve a capire meglio la nostra vita. Ma non nel senso che la riproduce, o più genericamente le assomiglia. Il fatto è che al contrario della vita l'opera d'arte è un luogo di comprensione - si sta sempre troppo *dentro* la propria vita, per poterla comprendere. Nella letteratura, invece, non si vive: si comprende e

72 "Cette réalité selon la vie des romans de Balzac, fait qu'ils donnent pour nous une sorte de valeur littéraire à mille choses de la vie qui jusque-là nous paraissaient trop contingentes" (*ivi*).

73 *Le Temps retrouvé*, IV, pp. 489-90. Il corsivo è nostro.

basta. Comprensione pura, senza oggetto. All'acme d'un godimento estetico si ha la sensazione che nulla sfugga più alla nostra conoscenza, ma se dovessimo dire a noi stessi cosa conosciamo, ci troveremmo costretti a un'indeterminatezza vaga, a un'insufficienza persino un po' dolorosa. Non sapremmo come risponderci. Capiamo: sì: ma cosa esattamente capiamo? Realtà che appartengono solo a noi? O realtà universali? La letteratura - ancora una volta: diversamente dalla vita - non è fatta di oggetti, di entità che possano vivere, *sopravvivere*, al di là della pagina, nell'esistenza. Perché anche tutti quei pezzetti di libro che ci rimangono addosso alla fine d'una lettura, e non se ne vanno, e magari ci condizionano, pesantemente, restano pur sempre - per nostra buona sorte - letteratura: inossidabile, resistente, ossessiva. Consolatoria, a volte. La letteratura, si sa, tende a mischiarsi con la vita: sicché si ha l'impressione, ogni tanto, che abbia assunto la nostra carne e il nostro sangue. Ma poi ci si accorge della sua irriducibile distanza da noi. Altro che carne e sangue! Un romanzo è fatto di frasi, parole, ritmi: pure trasparenze, che si lasciano attraversare dai pensieri del lettore. È così che esso ci consente l'immedesimazione. La quale non significa, a ben riflettere, scegliere un personaggio e modificarlo fino a renderlo simile a noi, ma al contrario assimilarsi a lui, prendendo a prestito la sua speciale sostanza.

Immedesimarsi è perdere contatto con la propria storia concreta: rifarsi una pelle, uno sguardo, un'anima: nuovi di zecca.

Si profila l'ombra d'una contraddizione. Proust afferma in più d'un luogo che la lettura ci riporta prepotentemente alla nostra esistenza: fra tutte le forme di fruizione estetica è quella che ci spinge a dimenticarci di meno! Il Narratore, abbandonato da Albertine, tenta di distrarsi rileggendo un libro di Bergotte. E in effetti, quasi avesse messo fra parentesi il suo lutto, si fa assorbire dalla storia. Per poi scoprire, malinconicamente, che il personaggio femminile al cui destino s'era appassionato era ancora e sempre Albertine⁷⁴. Di fronte a una bellezza espressa con lo stesso linguaggio che adoperiamo nelle abitudini quotidiane, è più difficile lasciarsi andare, dimenti-

⁷⁴ Cfr. *Albertine disparue*, IV, pp. 121-2.

candosi di sé. Fra parole o situazioni in qualche modo familiari - non ci si smarrisce. Anche perché talvolta ci accostiamo a un testo letterario con rigidezza, volendo cercar subito il senso. Si legge, sovente, inseguendo tra le righe la legittimazione d'un nostro pensiero o la resa verbale d'un'esperienza che credevamo ineffabile. Tutto ciò fa del libro uno strumento ottico con cui guardarsi meglio... Ma resta il fatto - e così vien meno la contraddizione - che quando il lettore raggiunge il piacere non sta più pensando a se stesso, né alla propria vita.

4. L'arte senza il corpo

L'emozione estetica non nasce dalla scoperta di un'identità fra l'arte e la nostra vita, ma dalla percezione d'una *lontananza familiare*. La musica di Vinteuil si rivela al Narratore come una patria da cui - forse in un tempo anteriore alla coscienza - è stato esiliato. La distanza è tale che potrebbe dar vertigini. Ma il lontano, qui, non sgomenta. Rassicura. È l'unico luogo della nostra esistenza in cui riusciamo a vivere senza disagio, perché non amiamo più. Nel celebre *Mensonge romantique et vérité romanesque* René Girard rileva come l'emozione estetica costituisca nel mondo proustiano la sospensione del cosiddetto "désir triangulaire"¹, desiderio necessariamente frustrato e rancoroso poiché per sostenersi ha bisogno d'un rivale, vero o presunto. I campanili di Martinville - afferma Girard - non suscitano un bisogno di possesso, bensì "un désir d'expression"². Nel settimano di Vinteuil sembrano sfidarsi in un duello due

1 Secondo Girard i personaggi proustiani non sono in grado di scegliersi autonomamente un proprio oggetto d'amore. Perché una semplice predilezione divenga desiderio appassionato, hanno tutti bisogno di un mediatore prestigioso, il quale amando la stessa cosa che essi amano confermi la legittimità della loro scelta.

2 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 48. Più che di annullamento, Pierre Zima (*Le désir du mythe*, Paris, Nizet, 1973) ha parlato di un perfezionamento del desiderio, che diventa puro, senza oggetto: l'arte sarebbe un "désir mythique" sempre vivo, mai deluso, poiché non cerca di soddisfarsi nella realtà. Entrambe le posizioni riconducono l'estetica proustiana a Schopenhauer: la fruizione artistica è luogo di felicità, poiché - quale contemplazione assorta dell'Idea - essa nega quell'istinto cieco e violento che è il Voler vivere. E in effetti, la convinzione cui il Narratore giunge alla fine della sua lunga riflessione è

motivi musicali: energie senza corpo e senza nome. Il Narratore vi assiste come uno "spectateur intérieur - insoucieux lui aussi des noms et du particulier"³: incurante di tutto ciò che ha una vita individuale, libero da quella dolorosa passione che ci ispirano i particolari, e gli oggetti che possiamo nominare.

Fra tutte le strategie cui il Narratore ricorre per evitare la presenza stranianti della materia, il contatto con l'arte sembra la più efficace. Per questo alla fine della ricerca egli decide di progettare un romanzo. Il Narratore sceglie di scrivere non per fissare su una pagina (che aspiri all'immortalità!) la sua fragile, insensata esistenza: ma per liberarsene.

Qual è - egli dice - la gran trovata del romanziere? Quella di sostituire una serie di elementi materiali che occultano l'essenza delle cose, con una quantità eguale di elementi immateriali che permettano a quell'essenza d'esser visibile all'esterno. "Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque"⁴. Ancora una volta il termine "opaco": a significare qualcosa che fa resistenza alla luce del nostro sguardo. Non possiamo comprendere una persona reale poiché - a causa dell'incombenza dei nostri sensi: che si mettono in moto scavalcando la volontà - sappiamo di lei *troppi dati inessenziali*. Materiali, appunto. La Materia è proprio questo: il Contingente, il Marginale. Che è falso, secondo Proust, però opprime come una verità incontestabile. (La chiesa di Balbec, abbiamo

pervasa di quel pessimismo che la cultura decadente ha mutuato anche dalla filosofia di Schopenhauer: "Je sentais bien que la déception du voyage, la déception de l'amour n'étaient pas des déceptions différentes, mais l'aspect varié que prend, selon le fait auquel il s'applique, l'impuissance que nous avons à nous réaliser dans la jouissance matérielle, dans l'action effective" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 456). L'azione: prolungamento della volontà, non può che generare, sotto qualunque forma, la delusione. Sui rapporti fra Proust e Schopenhauer si è soffermato A. Beretta Anguissola, il quale ha notato, fra l'altro, che entrambi concepiscono il dolore come luogo di purificazione, proprio in quanto induce lo spirito a negare in sé la volontà di vivere (cfr. A. Beretta Anguissola, *Proust inattuale*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 156-8).

³ *La Prisonnière*, III, p. 764.

⁴ *Du côté de chez Swann*, I, p. 84.

visto, troppo “soumise à la tyrannie du Particulier”⁵, non sembra più - come ogni opera d'arte dovrebbe essere - un luogo di senso, ma uno spazio neutro dove frammenti di realtà si sono disposti in una combinatoria fastidiosamente casuale: il braccio del Narratore, il manifesto elettorale, il caffè, la piazza...).

Per fortuna il romanziere ideale - quello che il Narratore, alla fine, si propone di essere - è un *dissipatore della materia*. Cosicché i suoi personaggi, i quali non conservano alcuna traccia sensibile dei modelli reali che pure debbono averli ispirati, appaiono totalmente accessibili all'intelligenza: svincolata, finalmente, dal corpo.

C'è una pagina di Yves Bonnefoy in cui, con una singolare coincidenza di termini, si illustra questo lavoro di lenta, metodica dissoluzione della materia operato dalla parola letteraria: “Le mot est l'âme de ce qu'il nomme, nous semble-t-il, son âme toujours intacte. Et s'il dissipe dans son objet le temps, l'espace, ces catégories de notre dépossession, *s'il l'allège de sa matière*, c'est sans porter atteinte à son essence précieuse et pour le rendre à notre désir”⁶. Si capisce bene che il linguaggio possa apparire al Narratore uno strumento indispensabile per raggiungere la felicità. Esso gli consente l'azione interdetta per antonomasia: l'accesso agli oggetti del suo desiderio. Prima perché li fissa in uno stato permanente: un nome, è ovvio, non si corrompe mai; poi perché li sradica dalla loro dimora di cose incastrate fra altre cose. La parola isola, separa, tiene a distanza. Così facendo il linguaggio fa svaporare nell'oggetto l'idea di tempo e di spazio: categorie - dice Bonnefoy - della nostra “dépossession”. L’“hic et nunc”, sostrato necessario ai fenomeni (etimologicamente, fenomeno è ciò che appare: *ora e qui*), è proprio il luogo della loro estraneità all'intelligenza umana. E abbiamo ancora in mente il Narratore, davanti al portale della chiesa di Balbec, sconcertato da ciò che in esso è contingente: la sua intrinsechezza con gli slogan elettorali e la canna da pesca che lo sfiora, la sua sudditanza alla particolare luce di quella certa ora del giorno. Il linguaggio spezza tale promiscuità, libera gli oggetti dall'oppressione della materia, e li restituisce al desiderio. Essenze lievi.

5 A *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 20.

6 Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Gallimard, 1980, p. 107 (corsivo nostro).

Il progetto dell'opera d'arte si configura al termine della *Recherche* come il culmine delle strategie smaterializzanti. E perciò il romanzo, quale crogiuolo dove si raccolgono gli oggetti smaterializzati, diviene una perfetta negazione della realtà.

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie⁷.

Tanto la vita è un ammassarsi di oggetti: che hanno nomi e funzioni, quanto l'arte è sottrazione.

Certo, davanti a un'asserzione così secca e sicura di sé, il lettore è colto da un dubbio. Si fa strada in lui un sospetto. Proust lascia intendere, infatti, che a forza di sottrarre un pezzo di materia dopo l'altro l'artista dovrebbe trovare alla fine l'impressione originaria, il principio di tutto, come chi struccasse un viso per scoprire poi le rughe che vi ha tracciato la natura. Ma cos'è - in realtà - meno *naturale* dell'arte?

Forse egli vuol davvero trarci in inganno quando insiste nella sua contrapposizione: la vita reale è un velo di menzogna, l'arte è la verità che esso nasconde. Perché c'induce a credere che l'opera a venire sarà un po' come la nascita di un nuovo Messia, alla cui luce la storia troverà un senso. Quasi ci persuade che come un setaccio la scrittura saprà separare il grano dalla pula: l'autentico dall'inautentico, l'eterno dal transitorio. E salverà solo ciò che è degno d'essere salvato. A ben riflettere, ci persuade a stento. Perché quest'ottimismo contrasta con lo scenario funebre che Proust inventa per il grande spettacolo finale in cui l'arte si rivela. (Ed è più giusto abbandonarsi all'atmosfera e alle immagini evocate da un'opera, piut-

⁷ *Le Temps retrouvé*, IV, pp. 474-5.

tosto che fidarsi di certe dichiarazioni programmatiche cui ogni scrittore indulge in buona o cattiva fede).

Proviamo a leggere con diffidenza il passo citato.

La nostra attenzione è sollecitata da queste parole: "Ce travail de l'artiste [...] c'est exactement le travail inverse de celui que [...] l'amour propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous".

Ecco: Proust non chiede all'arte di perfezionare l'esistenza: di riscrivere la vita secondo linee di sviluppo fondamentali, che aiutino a distinguerne le espansioni e i ripiegamenti. (Così ci era sembrato, invece, sulle prime: così si è tradizionalmente inteso il valore di atto redimente che Proust assegnerebbe all'Opera). In realtà Proust domanda all'arte di smentire l'esistenza: fare il contrario di quel che essa ha fatto. La letteratura *scava*, s'inabissa, per trovare sotto la materia "quelque chose de différent": qualcosa che non ha la stessa natura della materia. Mentre i nostri desideri di conoscere, amare, e piacere *costruiscono*: una disordinata torre di Babele, che mima grottescamente lo slancio verso il sublime. La vita è quest'edificio sghebo che innalziamo essendo usciti - a forza o con timido entusiasmo, ciò non conta - da noi stessi. L'arte è rimanere dentro, proteggendosi nell'alveo della profondità⁸.

Ebbene, il trionfo del tempo ritrovato è preparato da una sequenza di ritorni, di *rientri*.

* * *

Perché il Narratore arrivi definitivamente a concepire il progetto romanzesco è necessario che lasci Venezia e raggiunga Parigi. Per mettersi seriamente al lavoro occorre interrompere le vacanze e tornare a casa! Ma nella *Recherche* questo ritorno dal viaggio si complica, caricandosi di significati struggenti, e viscerali simbologie. Il Narratore non vorrebbe rientrare a Parigi. Il pensiero delle donne che a Venezia - solo a Venezia! - potrebbe accostare, e magari amare, lo

⁸ Ricordiamo la sensazione del Narratore quando ascolta la musica di Vinteuil: "La musique bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau" (*La Prisonnière*, III, p. 665).

trattiene. Lascia che sua madre s'avvii alla stazione, e resta solo sulla terrazza dell'albergo, ostinatamente chiuso nel suo proposito ribelle. Non vuol partire. Non vuol raggiungere sua madre. Sceglie Venezia e l'avventura, rinunciando alla protezione materna e parigina. Venezia: la vita, il respiro dopo la claustrazione amorosa con Albertine.

Ma poi non può sopportarla questa vita su una terrazza, senza soffitto, senza letto, col mare che si dilata davanti allo sguardo, smisuratamente, e non è più nient'altro che una massa di molecole aggregate da una forza bruta, irrimediabilmente estranea: "l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise"⁹. È quest'acqua dura e cattiva, l'esistenza fuori dagli ormeggi. È un paese che d'improvviso è diventato straniero, sulla cui terra non ci sono più le nostre impronte, un paese in cui nessuno si ricorda di noi, e noi stessi non ci riconosciamo. L'avventura veneziana è insostenibile.

L'episodio è emblematico. Venezia, dopo la separazione volontaria dalla madre, è l'unico luogo della *Recherche* in cui il Narratore sia esposto integralmente al contatto con la realtà. Un luogo all'aria aperta! Tutta la scena si svolge - lo rammentiamo ancora - su una terrazza: mentre l'esistenza fin qui descritta dal Narratore era una successione di stanze, o al massimo di scompartimenti ferroviari. La spiaggia di Balbec su cui s'erano stampate le sagome danzanti delle "jeunes filles" non apparteneva alla natura. Non odorava di salmastro, non era attraversata da folate di vento e sabbia. Come un'enorme tela di Elstir, era visibile allo sguardo nella preziosa cornice d'una finestra del Grand Hôtel, in cui il Narratore viveva riparato dalla presenza di figure familiari: la nonna, gli amici. E il mare di Balbec era uno spettacolo di onde e di schiuma scintillante al sole, che si rifletteva negli specchi della sua stanza. Ma l'acqua della città in cui il Narratore ha voluto restar solo - è *reale*. "L'eau [...] ignorante des doges et de Turner"¹⁰: non c'entra niente con l'arte! Niente col cuore umano. È materia. Allo stato essenziale.

⁹ *Albertine disparue*, IV, p. 231.

¹⁰ *Ivi*.

Il Narratore raggiungerà sua madre non in seguito a una decisione lucida, ma “grâce à l’insoupçonnable puissance défensive de l’habitude invétérée”¹¹. L’abitudine salva il Narratore, ricoprendo di vesti familiari quell’istante di vita nuda (“je n’étais plus qu’un cœur qui battait”¹²) che si è manifestato a Venezia. Non uno slancio, dunque, ma una debolezza lo riporta a Parigi: “l’habitude abêtissante”¹³ che mette l’intero universo sotto la sua cappa, e ai veleni con cui la realtà potrebbe inebriarci e ucciderci sostituisce innocue, scialbe misture¹⁴. È il freudiano istinto di morte che risospinge il Narratore verso le sue origini: per farlo morire d’una morte nota, quasi dolce, sfuggendo al rischio d’una morte violenta e sconosciuta.

A precedere la scoperta dell’arte, un altro segno di fine. È il ritorno del Narratore a Combray. Distaccarsi da Venezia - rientrare a Parigi, con sua madre - rappresentava per lui l’abbandono di ogni ipotesi di futuro (si tratta dell’ultimo viaggio compiuto nella *Recherche*). Restava però Combray: il passato, la fonte di tutte le sue mitologie personali. Combray: l’infanzia custodita come un tesoro. Ebbene il soggiorno a Tansonville si rivela come un rito alla rovescia, dissacratorio. “Gilberte me dit: «Si vous voulez, nous pourrons tout de même sortir un après-midi et nous pourrons alors aller à Guermites, en prenant par Méséglise, c’est la plus jolie façon», phrase qui en bouleversant toutes les idées de mon enfance m’apprit que les deux côtés n’étaient pas aussi inconciliables que j’avais cru”¹⁵. Qui si spezza l’incantesimo di Combray, in queste due strade che beffardamente s’incontrano - e la beffa è accentuata dal fatto che il loro incontro costituisce nell’ottica di Gilberte “la plus jolie façon” per arrivare a destinazione. Il tragitto più gradevole, il più oggettivamente pittoresco è quello che conduce a Guermites passando per Méséglise (come dire: passando per Swann...). La realtà trionfante, inattaccabile, ha cancellato ogni traccia del sogno. Intor-

11 *Op. cit.*, p. 233.

12 *Op. cit.*, p. 231.

13 *Op. cit.*, p. 124.

14 Cfr. *ivi*.

15 *Op. cit.*, p. 268.

no a Combray si stende ora un silenzio desolato: “«Comment, cela ne vous fait rien éprouver, me disait-elle, de prendre ce petit raidillon que vous montiez autrefois?»”¹⁶. Come l’acqua di Venezia non sapeva nulla dei dogi, di Turner, delle fantasie che il Narratore aveva concepito durante la malattia d’amore, così la Vivonne - fiumiciattolo, ormai, senza prestigio - ignora chi fosse Swann e ignora i biancospini, e non conosce la dolcezza di certi pomeriggi estivi, in casa, mentre il temporale scuoteva i pioppi: un temporale passeggero, che non rattristava, perché sarebbe stato presto sconfitto dall’ineluttabilità della bella stagione.

Certo per un momento, quando frugando tra i libri del duca di Guermantes scopre *François le Champi*, il Narratore ha l’illusione d’aver riconquistato Combray. Ma com’era accaduto qualche istante prima, per il pavimento sconnesso che aveva suscitato il ricordo del Battistero di San Marco, o per il contatto ruvido d’un tovagliolo inamidato, che l’aveva ricondotto nella sala da pranzo del Grand Hôtel di Balbec, la resurrezione del passato è fuggevole. Il Narratore la definisce addirittura un “trompe-l’oeil”¹⁷. Ma come! La memoria involontaria, ciò che nei programmi dello scrittore deve costituire la pietra angolare dell’intera costruzione, è solamente un inganno, un trucco persino un po’ grossolano, una trovata ad effetto? Di fronte a una decorazione in “trompe-l’oeil” noi crediamo alla consistenza materiale, concreta, d’una serie di oggetti che in realtà non esistono. Allo stesso modo la memoria involontaria ci illude che il nostro passato sia ancora lì, a portata di pensiero: basta richiamarlo, esso galleggia appena sotto la coscienza. Ma non è così. Il passato che il ricordo involontario scopre è - come le statue d’un affresco in “trompe-l’oeil” - a due sole dimensioni: non ha volume. Non può divenire presenza, perché è fuori del tempo e dello spazio. Idea pura, impressione senza storia: in cui il soggetto e l’oggetto si annullano reciprocamente, identificandosi: “Une minute affranchie de l’ordre

¹⁶ *Op. cit.*, p. 267.

¹⁷ “Mais ce trompe-l’oeil qui mettait près de moi un moment du passé, incompatible avec le présent, ce trompe-l’oeil ne durait pas” (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 452).

du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps"¹⁸.

La Combray ritrovata lungo il dorso di *François le Champi* non è l'annuncio festoso d'una nascita a venire, ma solo la traccia, splendidamente conservata, d'una civiltà scomparsa. Che se dapprima ci fa credere di poter vincere il tempo - basta trovare molte di quelle tracce e metterle assieme, ricostruendo i tasselli mancanti - poi ci disinganna, rinnovando in noi il rimpianto per un passato mai più recuperabile: "Toujours le lieu actuel avait été vainqueur; toujours c'était le vaincu qui m'avait paru le plus beau"¹⁹.

Anche il ritorno in società - tutt'altro che un ritorno alla vita - appare segnato da una doppia rinuncia. Alla prospettiva di riacquistare la salute, anzitutto. Dopo il secondo soggiorno in una casa di cura il Narratore si rassegna all'impossibilità di guarire. Così facendo egli acconsente docilmente alla propria fine, e anzi l'affretta, per paura di dover sostenere una battaglia troppo spossante col male: aspra battaglia in cui il suo corpo in sofferenza diventi oggetto di contesa per medici dalle opinioni divergenti. Sceglie d'abbandonarsi: di morire prima, forse; ma senza accanimento.

Ritorna dunque per l'ultima volta a Parigi. Durante il viaggio in treno avviene la seconda rinuncia. Pesantissima, questa. Più dolorosa perfino della rinuncia alla buona salute. Il Narratore si persuade che non sarà mai uno scrittore. Certo, la convinzione è fittizia. Perché di lì a poche pagine, nel cuore stesso della mondanità, il Narratore ritroverà il suo demone: l'idea dell'opera da scrivere non lo abbandonerà più. Questa presunta rinuncia sarebbe allora soltanto l'ennesimo errore di prospettiva nel quale incappa l'eroe della *Recherche*. Eppure no, non si tratta d'una svista, dovuta al fatto che lo sguardo si fissa troppo sull'attimo presente. Perché, nonostante l'apparente trionfo finale, anche l'arte registra le sue perdite. Anche essa rinuncia. Ma a che cosa?

Il treno su cui il Narratore viaggia si ferma in aperta campagna, e dal finestrino egli può contemplare uno strano spettacolo della natu-

¹⁸ *Op. cit.*, p. 451.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 453.

ra: una fila di alberi illuminati dal sole fino a metà del tronco. Ma si rammarica che il suo cuore freddo non senta alcuna emozione. E sì, perché se avesse davvero un'anima d'artista, ora si scioglierebbe di piacere²⁰. E quest'indifferenza di fronte a una bellezza così evidente, che ricorda quella provata a Tansonville ripercorrendo con Gilberte i luoghi adorati dell'infanzia, il Narratore la accosta ad altre sue manifestazioni di distacco emotivo, e persino di aridità: non si era incantato alla vista d'una casa che il tramonto colorava d'un rosa acceso, innaturale, e non s'era riempito di meraviglia scorgendo i vetri di un edificio incendiati da punte fiammeggianti di luce. Nessuna emozione: nessuna ispirazione letteraria. Più tardi il Narratore scopre che il sacro fuoco dell'arte lo brucia solo in presenza di misteriose analogie: lame che in un attimo trapassano la storia, da parte a parte. Ma ciò non cambia il destino che gli alberi hanno rivelato: egli non sarà mai uno scrittore che comprende e racconta la realtà. Il mondo reale, in se stesso, rimarrà indecifrabile: muto alle sue interrogazioni: ««Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire [...]»»²¹. L'unica arte che gli sarà accessibile è di quelle che non sanno ritrarre la vita, e perciò non possono darle nuova dignità. Di quelle che non hanno rimedi contro l'oblio.

Senza più il rimorso di sottrarre tempo ed energia al lavoro artistico - alleggerito d'un peso, e diminuito, anche, d'una parte consistente di sé: il sogno, l'ideale - il Narratore ritorna in società partecipando alla "matinée" organizzata dalla principessa di Guermantes. Cerimonia funebre, nella quale non si celebra soltanto il trapasso di molti personaggi del faubourg, ma anche la fine di certi salotti, la dissipazione di fortune costruite con pazienza, giorno dopo giorno, nella stretta osservanza delle regole mondane. È svanito ormai il profumo dei Guermantes, ch'era stato così intenso da stordire: un aroma pesante d'artifici, di cui il Narratore aveva continuato a inebriarsi anche dopo aver scoperto che a spanderlo erano in fondo esseri mediocri, indegni d'idolatria. Si guarda al *Temps retrouvé* come al libro che racconta la scoperta della letteratura, ma in realtà

20 Cfr. *op. cit.*, p. 434.

21 *Op. cit.*, p. 433.

l'assoluta protagonista di questa parte finale della *Recherche* è la morte: dopo aver accerchiato, di soppiatto, il palazzo che l'aveva esclusa dai suoi cerimoniali, quasi fosse un'ospite scortese o declas-sata²², ora stringe d'assedio tutti i suoi abitanti. Scegliendo il trave-stimento più spaventoso: la vecchiaia. La morte in vita, visibile, parlante, ambulante. Che si agita dentro al corpo. Ma il lettore non s'aspetti di trovarsi davanti a pagine d'un realismo scabro, duro. Tutt'altro. Per descriverci l'agonia di un mondo - il suo mondo - che, per usare una formula ripetuta continuamente in questa sezione del romanzo, ha già un piede nella tomba (mentre l'altro si trascina dolente...), il Narratore inventa il più straordinario degli spettacoli: un'inverosimile deformazione. Che annuncia come un "coup de théâtre"²³. Si tratta di una grande scena teatrale, che è stata però im-mobilizzata da un incantesimo perché si possa osservarla da vicino aggirandosi liberamente fra gli attori e gli arredi sistemati dal regi-sta: prima che il tempo, esauriti gli effetti della magia, riprenda a camminare sospingendo ogni cosa verso la fine. Questa riunione mondana in cui si riassume in pochi grandi simboli l'esistenza del Narratore, non appartiene già più alla vita. Ne è una strana sospen-sione. Fino ad allora, egli confessa, vivendo giorno per giorno non s'era accorto della corsa del tempo. A causa di quell'indolenza sop-portata sin dalla nascita come una malattia congenita, aveva conti-nuato a rimandare e rimandare l'esecuzione del suo progetto d'arte: senza voler sapere che mentre dilazionava il principio del suo lavo-ro, mantenendosi in un'attesa così simile - gli sembrava! - ad una smisurata giovinezza, gli anni se ne andavano. Ora d'improvviso,

22 La morte è l'argomento tabù dei salotti della *Recherche*: v'è una stessa censu-ra sia presso i borghesi Verdurin, che presso gli aristocratici Guermantes. L'implicita consegna degli "habitués" è dimenticare, il più in fretta possibile e senza scrupoli di fedeltà, gli amici scomparsi. Come non fossero mai esistiti. Il trattamento riservato a Swann è davvero il simbolo di quest'ostracismo alla morte esercitato dagli snob. Proprio lui, ospite celebrato di tutte le cerimonie mondane, una volta sorpreso da una malattia mortale davvero sconveniente in società, è spossessato persino del suo nome (che viene storpiato dai neofiti del salotto Guermantes), e cancellato finanche dalla memoria di sua figlia Gilberte che si farà chiamare De Forcheville come il secondo marito di Odette.

23 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 499.

come per un arresto brusco e innaturale del tempo, il Narratore conosce la propria vecchiaia, specchiandosi in quella dei suoi amici. La morte di cui vuol parlarci Proust ha dunque l'aspetto di un gigantesco artificio: è l'interruzione del flusso vitale che si fissa per sempre in un gesto meccanico. I personaggi della "matinée" hanno tutti qualcosa di disumano. Certi vecchi signori, per occultare un eccesso di rughe e di tremiti, hanno scelto di atteggiarsi in una posa, di quelle che si assumono in fotografia per sembrare vivi e spontanei, e sono divenuti "d'immutables instantanés d'eux-mêmes"²⁴. La principessa di Nassau cammina con la testa un po' inclinata, quasi la terra la richiamasse irresistibilmente a sé. Anche il duca di Guermantes è una statua modellata dalla vecchiaia: rovina superba, roccia come se ne vedono in certi quadri romantici, sbattute dal vento e dal mare in tempesta²⁵. Odette sembra miracolosamente sfuggita alla corrosione dell'età, ma persino tale privilegio si è risolto in un effetto mostruoso, quale può essere ai nostri occhi il fenomeno dell'ibernazione: "Justement parce qu'elle n'avait pas changé, elle ne semblait guère vivre. Elle avait l'air d'une rose stérilisée"²⁶. Da questi personaggi morti che vivono di vita meccanica può solo fuoriuscire una voce artificiale: "émise par un phonographe perfectionné"²⁷. L'unico personaggio non intaccato dalla vecchiaia è la giovane Mlle de Saint-Loup, figlia di Gilberte e di Robert. Ma anche lei, lungi dall'esser viva e vegeta, è una statua del tempo: "Le temps [...] l'avait pétrie comme un chef-d'oeuvre"²⁸.

C'è un odore di serra e di tomba nella stanza che il Narratore ha scelto per concepire l'idea del suo romanzo. Arte, morte e artificio si allacciano nel più annodato dei nodi per non sciogliersi fino all'ultima riga del libro. Qual è il significato di un simile intreccio?

24 *Op. cit.*, p. 520.

25 Cfr. *op. cit.*, p. 594.

26 *Op. cit.*, p. 528.

27 *Op. cit.*, p. 522.

28 *Op. cit.*, pp. 608-9.

Anzitutto ciò serve a ribadire che *l'arte non sta dalla parte della vita*²⁹. La realtà pulsante è fatta d'una sostanza che la pagina scritta non riesce mai ad accogliere. Come più volte afferma il Narratore in questa parte dell'opera - quanto nell'esistenza è stato individuale nella letteratura diventa universale: e mille donne reali servono a farne una che non assomiglia a nessuna di loro³⁰. Il personaggio d'un romanzo - aggiunge - è un po' come la gelatina di Françoise: arricchita da tanti pezzi diversi di carne... Si potrà allora sostenere che in esso rivive una persona realmente esistita? Viene al contrario il sospetto che sia proprio il libro a consumarne gli ultimi brandelli. Quasi come se affidando alla scrittura certi ricordi si dispensasse la memoria dall'impegno di conservarli ancora. Uno sgravarsi la coscienza, talvolta. Ma il Narratore sa benissimo che il suo romanzo non gli basterà ad espiare la colpa di non aver pianto la morte della nonna, e di aver dimenticato Albertine³¹.

Ogni libro è un cimitero le cui lapidi, per l'effetto dilavante del tempo che ne ha corrosa le iscrizioni fino a cancellarle, sono divenute anonime. Riflettiamo su quest'immagine voluta da Proust³². Una croce senza nome non può rendere eterno il ricordo dell'uomo che è sepolto lì. Può solo testimoniare che c'è stata una morte. Così, il romanzo che il Narratore ha in animo di scrivere non servirà a salva-

29 Daria Galateria nota come in questa parte del romanzo Proust abbia cancellato ogni riferimento al mondo reale, proprio a voler ribadire con forza la sua convinzione che l'arte è autonoma dalla vita, e basta a se stessa: "Proust mira a comporre un universo ormai autosufficiente, in cui il pensiero estetico non esce più a confrontarsi con gli artisti amati, e il racconto non è più percorso dai riferimenti alla vita contemporanea. Inversamente compaiono, disordinati e continui, i richiami al passato del testo, ai più disparati momenti del romanzo, quelli contigui o i più lontani" (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da Luciano de Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, Milano, Mondadori ["I Meridiani"], vol. IV, 1993, p. 927).

30 "Les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille" (*Le Temps retrouvé*, IV, p. 612).

31 Cfr. *op. cit.*, p. 481.

32 Cfr. *op. cit.*, p. 482.

re dall'oblio le persone reali di cui per caso, solo in certi dettagli, farà menzione. Semmai affretterà la loro caduta nella dimenticanza, trasformandole in parole a cui ignoti lettori, proprio come viandanti dinanzi a tombe sconosciute, attribuiranno i corpi e le storie che vorranno³³.

* * *

La scrittura appare, sul finire della *Recherche*, un ricettacolo di morte. Essa del resto sembra mortuaria per natura. Mallarmé afferma: basta che uno scrittore nomini un oggetto perché la sua realtà di fenomeno si disfi ed esso divenga Verbo. Immutabile, eterno, quanto era transitorio il suo esistere. "Je dis: une fleur!": e immediatamente l'idea di fiore domina la scena della mia coscienza, relegando nel buio tutti i fiori concreti, provvisorie incarnazioni d'un'essenza che si è ora, finalmente, rivelata³⁴. *La letteratura non comprende il mondo, lo sostituisce*³⁵. *Lo nega, perfino*. Eppure si è detto (anche Proust lo ha detto), che il romanziere dev'esser qualcuno capace di osservare ciò che avviene dentro e fuori di lui: non ha altro che la realtà a disposizione! - e in particolare la *sua personale realtà*, perché secondo Proust si può descrivere soltanto quel che si conosce a menadito, e a voler fare opere d'impegno politico o sociale si pecca di mendacio prima che di cattivo gusto. Ciononostante, scrivendo della

33 G. Macchia (*L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1990) ha parlato del "peccato di scrivere": in nome della letteratura Proust ha permesso che fosse profanato il ricordo di tutti i morti della sua vita. Esteta fino in fondo, ha immolato la pietà sull'altare dell'arte. "Lo scrittore non dovrebbe in qualche modo pagare la sua felicità, la sua folle credenza che la verità suprema della vita è nell'arte, credenza che lui, figlio, amante avrebbe dovuto invece respingere con orrore?" (p. 26).

34 Cfr. S. Mallarmé, *Crise de vers* in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard ("Bibl. de la Pléiade"), 1945, p. 368.

35 Maurizio Ferraris (*Ermeneutica di Proust*, Milano, Guerini e Associati, 1987) rileva come l'opera letteraria non sia specchio d'una realtà esterna, ma crei un mondo che prima di essa non esisteva. Egli inventa per il testo la definizione di *index sui*: qualcosa che rivolgendo lo sguardo su di sé - e non fuori di sé - istituisca tutta via dei valori universalmente riconoscibili. "La *Recherche index-sui* diviene non la descrizione, ma la istituzione legislativa di principi universali" (p. 123).

propria vita si finisce per farla a pezzi, rimescolarla, pasticciarla, sino a renderla meravigliosamente irriconoscibile.

Certo, per questa sua attitudine la letteratura sembra voler trascurare la singolarità d'un destino a vantaggio di essenze tendenzialmente universali. E ciò la fa apparire inautentica. Incapace di attingere verità se non attraverso mediazioni snaturanti. "Tout notre langage [...] ne retient-il, de la présence, que ce qui, échappant à la corruption, marque et sceau de l'être (sa gloire aussi), n'est donc pas vraiment non plus"³⁶. Così si esprime Blanchot. E in modo analogo Bonnefoy, quando afferma che una lunga tradizione di poesia ha cercato, per meglio impossessarsi di ciò che ama, di disfarsi del mondo: *l'essenza* delle cose che la parola nomina vive esclusivamente fuori dallo spazio e dal tempo, dunque fuori dalla realtà autentica³⁷. Ebbene anche Proust in questa parte del romanzo finisce per ammettere che *l'opera d'arte conserva dell'esistenza ciò che non è mai esistito*.

La memoria involontaria, i cui prodigi sono per il Narratore le suggestioni da cui iniziare il romanzo, non resuscita esperienze. Il Narratore lo riconosce senza esitazioni: ciò che la "madeleine", la lastra diseguale, il tovagliolo hanno ridestato in lui non ha nulla a che vedere con quanto egli ha cercato, lungo gli anni, di richiamare alla coscienza pensando a Combray, a Venezia, a Balbec³⁸. La felicità pura prodotta dal ricordo inconscio non è l'eco d'una felicità lontana. E non è legata nemmeno a certe belle immagini del passato, che non siamo mai più riusciti a risvegliare in noi. Non ha alcun rapporto con esse, e non potrà ridar loro la vita. Il pavimento irregolare del cortile di palazzo Guermantes fa comparire in un lampo un prezioso angolo di Venezia. Ma quest'immagine così netta, capace di escluderne ogni altra, non è poi così spessa da contenere tutto il tempo trascorso dal Narratore in quella città, il lungo vagabondare in luoghi d'arte, i desideri di donne, il ricordo intermittente di Albertine. Non c'è l'intera sua Venezia, in quel miracolo. E forse, a ben

36 M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 47.

37 Cfr. Y. Bonnefoy, *L'improbable*, cit., pp. 107-8.

38 Cfr. *Le Temps retrouvé*, IV, p. 448.

guardare, nemmeno un pezzetto della Venezia reale. Perché di quella speciale bellezza che la memoria involontaria ha suscitato non v'era traccia alcuna fra le calli che si erano percorse.

A palazzo Guermantes egli scopre che la sua vita non è stata mediocre come pensava, siccome dai suoi abissi ha potuto recuperare, d'un colpo, straordinari tesori. Ma dov'erano quei forzieri di monete e gioielli, mentre viveva? Come hanno fatto a depositarsi così in profondo senza che lui mai se ne accorgesse? "La beauté de Balbec, je ne l'avais pas trouvée quand j'y étais"³⁹; e allora, vien da dire, la stoffa irrigidita del tovagliolo non la fa risorgere. *La fa vivere per la prima volta.*

* * *

Appare ambigua e impropria la definizione di *ricordi* per i contenuti di quelle estasi cui il Narratore, senza sapere come e perché, si abbandona. Sono misteriose, inebrianti familiarità, scaturite forse da improvvisi contatti con zone di noi che ci appaiono del tutto sconosciute. Doni gratuiti, che in nessun caso sanno ricomporre la nostra vita: neppure in quelle parti che avremmo voluto ricordare e una maligna debolezza psichica: l'oblio, ci ha sottratto definitivamente.

E però tutto il grande impianto dell'opera futura muove da qui. Stiamo parlando non della *Recherche*, ma dell'opera che intende scrivere il Narratore. Così, c'è ancora da scoprire il significato, indubbiamente rivelatore, che egli attribuisce alla memoria involontaria. Essa non appare un ritrovamento dell'esistenza - quanto recupera, di fatto, non è mai esistito -, ma una creazione ex-novo. "Chercher? pas seulement: créer"⁴⁰. Era stata questa l'impressione del Narratore davanti al primo miracolo della "madeleine": non doveva soltanto scandagliare i fondali della memoria per scoprire le ragioni della propria ineffabile voluttà; forse doveva *inventarle* quelle ragioni, rovesciando i termini d'una relazione causa-effetto. Prima l'effetto, dunque: la gioia inesplicabile d'un biscotto fra le

39 *Op. cit.*, p. 455.

40 *Du côté de chez Swann*, I, p. 45.

labbra, gioia capace di paralizzare la vita ordinaria; e un istante dopo, la causa: il salto fuori dal tempo, in bilico fra due essenze che si corrispondono.

Interpretando in questo modo l'atto della reminiscenza involontaria ci accorgiamo come in esso si connettano e quasi arrivino a sovrapporsi i due elementi su cui è costruita la grande scena della "matinée Guermantes": la morte e l'artificio.

Quanto alla morte: la memoria involontaria sanziona la scomparsa definitiva di ciò che è stato vissuto. La stoffa del tovagliolo - racconta il Narratore - ridona ai suoi occhi il color verdeazzurro del mare di Balbec. Ma è giusto usare il verbo *ridona*?

Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse⁴¹.

Scopriamo che quell'istante di gioia perfetta non è appartenuto all'universo impuro delle percezioni, all'opaco sguardo reale che si era affissato sulle vetrate della sala da pranzo. L'istante beato è frutto d'un singolare evento che chiamiamo ricordo, e che forse è soltanto illusione letteraria.

E per quanto concerne l'artificio: la memoria inconscia non crea forse bellezza attraverso il più classico dei trucchi retorici, la metafora?

Si può formulare l'ipotesi che gli episodi della "madeleine", del pavimento sconnesso, del tovagliolo, del tintinnio del cucchiaino sulla tazza, siano in realtà *allegorie della creazione artistica*. E ciò è visibile se, come si è mostrato in precedenza, più che indugiare sulle singole immagini che tali epifanie riportano alla memoria del futuro romanziere (il quale comunque non potrà creare coi soli materiali offerti dal ricordo involontario: troppo scarsi e, giustappunto, invo-

41 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 447.

lontani!⁴²), si volge l'attenzione al modo in cui quelle immagini prendono forma.

In primo luogo. L'atmosfera che si genera attorno alla memoria involontaria è straordinariamente accesa. Essa provoca nella coscienza del Narratore un'alterazione così violenta che, al modo di un ubriaco, egli arriva a giudicare insignificanti le sue ansie di scrittore irrealizzato, il suo timore di fallire, e la pigrizia, che fino a un momento prima lo avevano schiacciato: "les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance"⁴³. Una tale eccitazione presenta caratteri molto simili a quelli che la cultura romantica attribuiva al fenomeno dell'*ispirazione artistica*. Il Narratore si sente - così come l'artista invasato descritto da Platone - abitato da un demone: un personaggio nuovo capace di ricordare con sovrumana nettezza, e di concepire senza disagio pensieri di eternità.

L'eterno, nella fattispecie, si manifesta nell'*analogia* che sovrappone presente e passato, annullando l'idea di tempo. Ebbene tutta l'opera proustiana, non solo la *Recherche*, glorifica un principio estetico fondamentale: la creazione artistica è metafora. Spostamento ininterrotto: da un certo oggetto contingente, chiuso nella propria forma, a una qualità essenziale che accomunandolo ad altri oggetti ne allarga i limiti, smisuratamente. Non c'è arte senza legame analogico. (E viceversa: laddove questo legame compare, la realtà sconfinava nel territorio della letteratura). "On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style"⁴⁴. La verità che la memoria involontaria scopre, e che chiunque si voglia artista dovrà perseguire, nasce dall'accostamento di due realtà diverse. Vero non è il proliferare spontaneo delle apparenze - e lo scrittore che si limitasse a registrarle sarebbe un mentitore, forse un truffatore, che spaccia per gioielli preziosi paccottiglie di scarso valore. Poiché gli oggetti, secondo Proust, hanno due stati di esistenza. Uno superficia-

42 Cfr. *op. cit.*, p. 477.

43 *Op. cit.*, p. 445.

44 *Op. cit.*, p. 468.

le, percepito dai sensi: falso, visto che non si apre all'intelligenza⁴⁵. Ed è lo stato sul quale, per smania di obiettività, indugiano i realisti - i grandi mistificatori! E uno profondo, intuito dalle facoltà psichiche: stato in cui l'oggetto sciorina tutte le sue ricchezze, e ci parla della nostra vita. Testimone discreto e insospettato di sentimenti che lo oltrepassano. L'esempio è fornito da un libro: *François le Champi*, di cui il Narratore trova una copia nella biblioteca del duca di Guermantes. Restando in contemplazione silenziosa davanti ad esso, attirandolo pian piano nei recessi del proprio pensiero, il Narratore riesce a forzare la sua ermetica chiusura di oggetto. Non si tratta più d'un esemplare qualunque del romanzo: esso è divenuto il libro che racconta Combray, l'infanzia, e il mistero ancora intatto del nome di Guermantes. Ciò è stato possibile perché il Narratore ha sottratto il libro alla superficie in cui normalmente i fenomeni si dispiegano. Tante volte durante un pranzo ("quand la pensée reste toujours à la surface"⁴⁶) gli era capitato di nominare *François le Champi*, ma senza che, per questo, venisse evocata alcuna immagine di passate felicità. Ora invece, nella solitudine di quella biblioteca, ha potuto portare il libro con sé, a una profondità più grande⁴⁷.

Secondo Proust è *autentica* l'azione incessante che esercitiamo sulla realtà, per modificarla secondo i nostri bisogni. Verità non è la natura, ma l'artificio con cui l'uomo la sfida, avendo rinunciato all'idea di possederla a seguito d'un atto brutale e sanguinoso, per cercare invece di attenuarne, grazie al più seducente degli inganni, l'estraneità. Baudelaire elogia le ciprie e le tinture con cui le donne s'inventano una bellezza tutta nuova rispetto a quella stolidi, inerte che dona loro la natura; e osserva come il nero artificiale disegnato attorno ai loro occhi e il rosso che imporpora la pelle degli zigomi, lungi dall'essere una falsificazione, "représentent la vie, une vie

45 G. Giorgi rileva l'incessante tentativo da parte del Narratore di oltrepassare la barriera del "sentito", della percezione: "la surface des objets n'étant chez lui que le masque de leur coeur" (G. Giorgi, *Stendhal, Flaubert, Proust*, cit., p. 152).

46 *Le Temps retrouvé*, IV, 462. Il corsivo è nostro.

47 Cfr. *ivi*.

surnaturelle et excessive”⁴⁸. L’artificio è vero, dice Baudelaire, com’è vero l’impulso che lo ha voluto: uno strappo dal suolo per mirare su in alto, all’ideale. “Déformation sublime de la nature”⁴⁹: così Baudelaire definisce la moda, ma la formula può estendersi a qualunque altra forma di artificio. Anche a quelle predilette da Proust. Il Narratore che ama i biancospini della chiesa di Combray si sforza di mimare interiormente “le geste de leur efflorescence”⁵⁰, di farne un movimento dell’anima: lo slanciarsi del ramo verso il bianco dei petali diventa la civetteria d’una giovane donna che scrolla la testa. L’analogia è la più comune, fra le tecniche deformanti. Essa è il segno della presenza umana nel mondo dei fenomeni: ciò che lo rende abitabile. Nulla infatti, dicevamo, è per il Narratore più rassicurante del fare confronti. Quel che non assomiglia a niente, lo sconvolge. Egli percorre la propria vita come fosse una “terra incognita”; e per di più deve assoggettarsi alle bizzarrie d’un corpo in cui non s’identifica, rispetto al quale è sempre altrove, senza rimedio. È per questo che - invariabilmente spostato da quanto accade dentro e fuori di lui - riesce a scoprire la bellezza di un certo oggetto solo guardandone un altro, legato al primo magari da motivi di generica contiguità, o da bizzarre associazioni di pensiero. Così vede lo splendore del mezzogiorno a Combray ascoltando il suono delle campane di Saint-Hilaire e forse immaginandone, assorto, l’oscillazione; e conosce il nitore freddo e secco delle mattine di Doncières nel singhiozzo intermittente della sua stufa ad acqua. L’intelligenza si configura come capacità di crear metafore. Capire significa spostarsi - e spostare, secondo Proust.

Ricordando - in uno scatto poderoso della memoria - Combray, Venezia, Balbec, il Narratore non ottiene materiale per la sua opera. D’altronde l’argomento non conta nulla, in letteratura. È poco più di un pretesto! E a dimostrarlo è la povertà degli oggetti da cui l’incantesimo è cominciato: “comme le symbolisaient ce bruit de

48 Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (“Bibl. de la Pléiade”), vol. II, 1976, p. 717.

49 *Op. cit.*, p. 716.

50 *Du côté de chez Swann*, I, p. 111.

cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette”⁵¹, sbattito e rigidità che erano stati più fecondi, per il Narratore, d’una qualunque riflessione. (E il verbo “symboliser” conferma l’ipotesi: che le manifestazioni della memoria involontaria non siano tanto strumenti di cui l’arte possa avvalersi, quanto modelli che il caso ha offerto perché l’artista li riproduca, ma ormai *volontariamente*). Grazie a quelle reminiscenze il Narratore comprende, una volta per tutte, che la scrittura non deve rappresentare le cose, ma inventare fra di esse *rapporti*.

In quell’estasi che prefigura l’arte il Narratore comprende altro ancora.

La felicità regalata dalla “madeleine” non è solo l’effetto d’un balzo fuori del tempo, né è causata dalla sensazione di onnipotenza che c’invade quando sentiamo di poter compiere ogni sorta di manipolazioni: dal puro e semplice confronto tra due oggetti, alle mescolanze alchemiche più raffinate. C’è un altro requisito che caratterizza le “estasi metacroniche”, senza il quale non si sarebbe mai prodotta l’ebbrezza d’aver riconquistato - meglio: d’aver posseduto per la prima volta - Combray, Balbec, Venezia. È l’*immaterialità*. Nelle particolari situazioni descritte dal Narratore, la dissoluzione della materia garantisce la possibilità di raggiungere il vero. Smaterializzazione diventa sinonimo di trasparenza. Ciò che è stato reso immateriale, privato dei suoi involucri accidentali, delle sembianze che assume di volta in volta secondo gli umori del caso, può mostrare finalmente il suo nucleo necessario e significativo. Il quale resiste alla distruzione che si abbatte sulle zone periferiche. “Après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l’odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes [...] à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l’édifice immense du souvenir”⁵². L’immaterialità favorisce la persistenza. Più s’assottiglia nell’oggetto lo strato di concretezza, più esso potrà diventare una sorta di amuleto sacro, apportatore di cono-

51 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 461.

52 *Du côté de chez Swann*, I, p. 46.

scenza e di felicità. Il potere della “madeleine” scaturisce dal suo sapore e dal suo odore - non dalla morbidezza o dalla forma tondeggiante: che del biscotto rappresentano tutta la carnosa e peribile materialità! Il sapore e l'odore sopravvivono alla fine del mondo *come fossero anime* (e un'anima è priva, emblematicamente, di materia). Se il Narratore li volesse rappresentare li dipingerebbe come goccioline *quasi impalpabili*: non soltanto fatti di acqua, che fra tutte le sostanze del mondo è la più penetrabile - l'attraversa perfino lo sguardo! Ma d'un'acqua che, se proviamo a stringerla fra due polpastrelli, scompare senza lasciar neppure una traccia d'umidità⁵³.

Anche il color verdeazzurro della Balbec ritrovata a palazzo Guermantes è puro e *disincarnato*. Come non era stato nel momento in cui il Narratore l'aveva percepito realmente. Lo scrittore indugia

⁵³ Fra tutte le interpretazioni che sono state date della memoria involontaria, una delle più suggestive - anche se, per certi versi, antitetica alla nostra - mi sembra quella fornita (incidentalmente!) da Annie Mavrakis (*Les leçons de la peinture. Proust et l'ut pictura poesis*, in “Poétique”, 94, aprile 1993, pp. 171-184), la quale intende dimostrare come nel processo di formazione artistica del Narratore le lezioni fondamentali vengano dai pittori. La mediazione di Vermeer e di Elstir si rivela decisiva per accedere alla scrittura, non perché suggerisca al futuro artista degli espedienti tecnici, ma in quanto gli indica lo scopo da raggiungere. Alla messa a fuoco di tale bersaglio la piccola ala di muro giallo di Vermeer contribuisce quanto la “madeleine”. Vediamo in che senso. “Le but à atteindre est donc un idéal réel, un «réel retrouvé», également éloigné du «monde sensible», du réel brut, non transformé, et de l'inconsistance du «monde imaginé» idéal” (pp. 179-80). Il *reale* che uno scrittore deve far vivere sulla sua pagina sarebbe per Proust un'idea che, perdendo la sua naturale astrazione e secchezza (quella degli ultimi romanzi di Bergotte!), si sia incarnata in qualche forma consistente, dotata d'un'esistenza inconfutabile. La pittura costituisce il più alto dei modelli proprio perché “est à la fois imagination et présence” (p. 178). Ebbene lo stesso può dirsi, secondo la Mavrakis, delle resurrezioni del ricordo involontario, nel quale - contravvenendo a ogni senso comune - i prodotti della fantasia diventano accessibili ai sensi: diventano biscotto, cucchiaino, pavimento... Anche il ricordo involontario “est à la fois imagination et présence”. La Mavrakis ha in qualche modo effettuato il nostro stesso percorso ma in direzione opposta. Vale a dire: noi, guardando alla memoria involontaria come a un modello per l'arte proustiana, ci siamo soffermati sul potere trasfigurante che l'*immaginazione* esercita sulla *presenza*, smaterializzandola. La Mavrakis ha al contrario sottolineato come il senso della presenza irrori di vitalità i prodotti dell'*immaginazione* impedendo loro di diventare freddi giochi intellettuali.

sull'intensità della sua visione: "L'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel"⁵⁴. È straordinariamente acceso l'azzurro che d'improvviso si stende davanti ai suoi occhi e si gonfia in onde simili a mammelle bluastre. Con l'azzurro poi si fonde il verde: le due tinte si dispiegano come sulla coda d'un pavone. La scena è dipinta con una tecnica impressionista, al pari di tutte le immagini che Proust inventa per descrivere Balbec. Gli effetti cromatici dominano sul disegno, fino a cancellarlo. Il Narratore pensa alla città di mare non come a uno spazio definito che accoglie storie, individui ed oggetti, ma come a un impasto di due colori. Che nell'apparizione del ricordo involontario sembra assai più perfetto di quello che la percezione reale gli aveva restituito.

E ciò, a ben guardare, discosta lievemente l'estetica proustiana da quella di Monet e di Renoir, in cui l'impressione originaria era comunque il fondamento dell'arte. Qui si afferma invece che la sensazione reale era imperfetta: poiché gli occhi del corpo, smarriti sovente in una contemplazione dispersa dei fenomeni, non hanno saputo accorgersi della bellezza di quell'acqua ora verde ora blu. Ma quegli altri occhi, che si spalancano solo sulle essenze, quelli sanno invece godere di tale mescolanza! Una nuova Balbec è sorta magicamente dall'appretto d'un tovagliolo: riducendosi, in una sintesi stupefacente, a due colori.

Ebbene, se accogliamo l'idea che l'estasi della memoria è una sorta di allegoria della creazione artistica, allora quest'episodio appare ancora una volta la conferma che secondo Proust l'arte è più reale - più bella, netta, forte - della vita: le sue tinte sono più sfavillanti e, nella loro essenzialità, più capaci di esprimere i sentimenti. Lo scrittore ideale, secondo Proust, non si limita a riprodurre sulla pagina l'effetto luminoso che ha colpito il suo sguardo: l'esplosione del mezzogiorno che ha colorato di giallo la campagna. Egli va oltre la percezione: oltre l'impressionismo. Si comporta in qualche modo come Seurat e i "pointillistes": accostando con sapienza minutissime

⁵⁴ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 447.

scaglie di colore fa sprizzare una luce che appartiene solo al quadro, poiché nel soggetto reale non era mai esistita⁵⁵.

Il processo chimico di smaterializzazione che coinvolge assieme il biscotto e Combray, il tovagliolo e il mare di Bretagna, è strettamente legato all'uso della metafora: di cui la memoria involontaria è uno straordinario esempio. Sovrapponendo arbitrariamente, per via d'intuizione, due oggetti che nell'universo fenomenico apparivano distinti - collocati com'erano in due tempi e in due spazi diversi - li strappiamo al loro mondo d'appartenenza: così smettono d'essere le forme stabili e pesanti in cui la Materia s'incarna⁵⁶, per diventare le immagini mutevoli della fantasia, e poi, forse, dello stile⁵⁷.

Ecco. Non d'una serie di oggetti sarà composto il romanzo futuro, ma di *stile*: una sostanza che tutto rifonde, rimodella; assimilando, senza scrupoli di verisimiglianza, il verde cangiante del mare alla consistenza d'una stoffa, la piazza d'un paese all'aroma d'un infuso. Essendo il frutto non d'un lavoro di pura tecnica ma della visione del mondo che ogni scrittore ha in sé, lo stile sarà l'unico principio unificante e l'unico ordine cui obbediranno i materiali diversi dell'opera. Sarà lo stile e nient'altro - non l'eternità promessa agli artisti e ai loro personaggi, non il riscatto che un capolavoro rappresenta di fronte ai fallimenti del vivere - a dare un senso al romanzo. Perché lo stile, secondo Proust, non è questione di frasi ben concate-

55 Lionello Venturi: "Se lo scopo del divisionismo e del «pointillisme» era di rappresentare la luce coi colori, la luce di Seurat non è affatto naturale, e non si trova se non in un mondo di fantasia e di sogno" (*La via dell'impressionismo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 289).

56 Enrico Guaraldo fa notare come la metafora - proprio in quanto scambio di qualità fra due diversi oggetti, effettuato a scopo estetico o gnoseologico - abbia nell'ideologia proustiana una funzione demitizzante: "La metafora, dunque, distrugge gli idoli: ciò che è manipolato, scambiato, usato per scopi esterni a sé, non può rientrare in nessun modo nel flusso dell'adorazione" (*Lo specchio della differenza*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 180). La metafora smantella, sgretola: impedisce alla materia di consistere in un qualsivoglia stato permanente.

57 Secondo Deleuze: "L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l'essence, c'est-à-dire la qualité d'un monde originel. Et ce traitement de la matière ne fait qu'un avec le «style»" (*Proust et les signes*, cit., p. 61).

nate l'una all'altra: i tormenti flaubertiani gli sono sconosciuti! (L'angoscia delle ripetizioni, il delirio dei raccordi fra due periodi). Quando Proust parla del ritmo che identifica la scrittura d'un artista, pensa a un moto interiore: qualcosa che riguarda la frequenza con cui un pensiero, o un dolore, così peculiariamente nostri, vengono a occuparci, e la forma in cui si esprimono nella coscienza. Lo stile è un clima, un'atmosfera che avvertiamo dominare alcune sequenze della nostra storia personale, per cui se dovessimo disegnarle useremmo solo una certa gamma di colori, e se dovessimo trasporle in musica solo una certa tonalità⁵⁸. Il Narratore prevede di comporre la parte dell'opera dedicata a Rivebelle "dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîche et rose"⁵⁹. Ancora il sostantivo "transparence": per indicare come l'arte sia per lui il contrario del proprio corpo e di tutto ciò che vi entra in relazione. È in ragione di questa trasparenza ch'essa può aderire a ciascun oggetto e prendere per un momento la sua forma ma poi abbandonarlo, restando invisibile e potente, laddove le nostre mani o i nostri occhi s'aggrappano alle superfici del reale per poi scivolar giù, con pesantezza⁽⁶¹⁾.

58 Scrive Proust, a proposito d'un'opera di Nerval: "Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie*" (*Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 242).

59 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 449.

60 David Mendelson (*Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Corti, 1968) ritiene che tutti i paesaggi reali della *Recherche* tendano alla trasparenza: unica condizione nella quale l'immaginario dell'io narrante può accoglierli. Ma prima di raggiungere tale perfezione passano attraverso uno stadio di trasparenza inferiore, ancora compromesso con la materia: la "vetrificazione". Mendelson nota infatti che gli oggetti di vetro: caraffe d'acqua, finestre, vetrate, cristalli, fungono da mediatori per la transustanziazione di tutti quei frammenti di realtà destinati a diventare materiale dell'opera d'arte: ad esempio la piazza di Combray, la spiaggia e l'albergo di Balbec. Lo schema proposto ci pare un po' costrittivo - benché ricco di suggestioni -, e adottarlo in modo sistematico significa attribuire un carattere rasserenante, apollineo all'arte proustiana: la pace in cui tutte le fratture si compongono! Ciò contrasta non poco con la pesante atmosfera mortuaria che grava sugli scenari del *Temps retrouvé*.

Il ricordo involontario aveva mostrato al Narratore, proprio all'inizio della ricerca, che l'unica speranza di essere felice era affidata alla sua capacità di smaterializzare il mondo. Ora gli indica l'unica strada attraverso cui potrà diventare artista. Non dovrà riprodurre la sua storia: non ha il talento dei grandi scrittori realisti. Ma, proprio come fa quella memoria così speciale, dovrà trasformare le sensazioni: il gusto del biscotto, il piede in fallo sul pavimento, la ruvidezza sulla guancia, in *idee*: la gioia pura dell'infanzia, lo splendore di Venezia, l'eccitazione delle cene a Balbec. Estrarre dai pomeriggi trascorsi ai bordi del giardino di Swann, o dai mattini brumosi a Doncières, "un équivalent spirituel"⁶¹. Non è altro che questo, l'arte⁶².

Come farà, allora, a salvargli la vita?

È l'ultimo inganno che riserva la *Recherche*. L'amore muore, muoiono i luoghi dell'infanzia e muore la memoria. Muore persino lo spirito di Oriane de Guermantes. "Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir"⁶³. Anche i libri moriranno: i suoi libri, come il suo essere di carne. È questa l'estrema testimonianza della scissione fra il corpo del Narratore ("être de chair"), che con la morte va a ricongiungersi all'odiata materia, e lo spirito, che continuata per un po' la sua esistenza nel libro si perderà negli archivi smisurati della storia. Bisogna rassegnarsi a morire, in ogni caso. Che si diventi o no scrittori. E tutto

61 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 457.

62 Nel passo seguente Proust, legittimando la nostra tesi, sostiene che l'arte è una sorta di perfezionamento - cosciente, stavolta - della memoria involontaria: "En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou des réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art?" (*ivi*).

63 *Op. cit.*, p. 620.

questo il Narratore lo riconosce proprio quando l'ipotesi del romanzo ha inventato per lui un orizzonte di possibile eternità. Ma nulla può fregiarsi dell'attributo "eterno", nella *Recherche*. Il lettore sarà ancora deluso: egli attende da pagine e pagine lo svelamento d'una verità che duri, e non sia soltanto un effetto di luce o di prospettiva, o di eco. E invece nemmeno l'arte è solida. La sua fragilità è in fondo la medesima di ogni altra impresa umana, esposta ai rischi del fallimento, o - nel caso felice in cui arrivi a realizzarsi - destinata ad essere fraintesa, e dimenticata. Ma soprattutto, l'opera d'arte, quale viene concepita durante la "matinée", non può riempire i vuoti che il desiderio ha scavato nell'esistenza, non può correggere, né risanare alcunché. Il romanzo che il Narratore progetta alla fine della *Recherche* ha una sua tragica inutilità. Gratuità. Basti pensare al tono d'impudente inverosimiglianza con cui sono raccontati gli strani casi che si verificano dai Guermentes. Quattro episodi di memoria involontaria, uno in fila all'altro, come se niente fosse. Si dirà che il Narratore ha finora giocato con la realtà, scomponendola e ricomponendola a suo piacere. Sì, certo: ma qui non si preoccupa più nemmeno di illudere il lettore. La sua ormai è una magia che ostenta i trucchi a cui ricorre. E in effetti, se stiamo a quanto ci viene narrato, sembra proprio che l'eroe della *Recherche* inciampando su una mattonella abbia rotto un incantesimo. Un istante prima vagava nel disordine e nell'oscurità delle cose reali. Poi mette un piede in fallo, sente il suono d'un cucchiaino che urta contro una porcellana, si pulisce la bocca, capta il rumore sordo d'una condotta d'acqua, e il senso di tutta la sua vita acquista la limpidezza del cristallo. Diafano.

Non sarà un caso che proprio a questo punto del romanzo il Narratore evochi a più riprese *Le Mille e una Notte*. È che lo scatto oltre la realtà diventa impaziente - come se una lunga vana ricerca attraverso le cose, per trovarvi sensi profondi, avesse infine stancato il Narratore e l'avesse convinto che l'arte è possibile sì, ma a patto di non chiederle di spiegare il mondo, riconciliare il corpo e l'anima, il mito e la realtà, i nomi e le cose cui si riferiscono⁶⁴. Condotta

64 Secondo Anne Henry (*Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983) l'opera d'arte costituirebbe il punto di convergenza fra la realtà e il linguaggio, alla fine di un lungo processo di demistificazione degli idoli originari: i

all'interno della vita l'indagine s'è rivelata inutile: tutto restando sfuggente, o nel migliore dei casi, *opaco*. Rimane la letteratura, - spazio felice, perché spazio di fuga dalla vita. Saremmo tentati di dire che è uno slancio, robusto, oltre l'esistenza. Ma ciò le darebbe una connotazione vitalistica ed esuberante che l'arte proustiana non ha. È un nascondersi, la letteratura. Scavarsi dentro un mondo, con il suo corredo di paesaggi, musiche, colori. Tutto rigorosamente artificiale. E perciò rassicurante: proprio come un'avventura che si sperimenti tra le pagine dei racconti arabi. Quest'universo inabissato (questa patria interiore) ha i suoi accessi segreti. Come notava Rousset: le sue formule magiche, i suoi "aperti Sesamo". Sono gli oggetti che suscitano la memoria involontaria: i cui sortilegi provocano effetti non solamente sul Narratore, ma su tutti i personaggi della "matinée".

Una polverina luccicante di favola si spande per il salotto Guermentes: e trasforma le fate in streghe, i principi in ranocchi. Al trauma della morte, al nonsenso che annienta qualunque giudizio sul mondo, l'arte oppone i suoi trucchi, le sue invenzioni, le sue posenti trasfigurazioni.

Stiamo dicendo, forse, che la religione proustiana dell'arte è senza serietà?

Stupefatti anche noi, con gli occhi sgranati di fronte alle stregonerie operate dalla mattonella, dal cucchiaino e dal tovagliolo, abbiamo dimenticato che la letteratura, in cui si ostentano la morte e l'artificio connaturati a ogni linguaggio, è nondimeno un luogo - l'unico luogo - in cui il Narratore entri a contatto con la Verità. E una lunga serie di affermazioni culminanti con la più celebre: "La

Nomi. Che sarebbero stati prima ridotti a semplici *parole* non designanti alcunché di autentico, per poi lasciare spazio, finalmente, alle *cose*, riconquistate attraverso l'arte. A conferma della sua tesi la Henry ricorda i titoli cui Proust aveva originariamente pensato per il suo romanzo, che sarebbe stato diviso in tre parti: *L'Age des Noms*, *L'Age des Mots*, *L'Age des Choses*. L'interpretazione è accettabile, a nostro avviso, a patto di specificare che la corrispondenza fra le parole e le cose si verifica soltanto nella finzione dell'opera: nel romanzo, cioè, non si ricompongono la Balbec reale e il linguaggio con cui la si descrive, ma si crea, esclusivamente attraverso la scrittura, una nuova Balbec che non potrà più sfuggire al desiderio dell'autore.

vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature"⁶⁵, consolidano questa contrapposizione fra l'arte e la vita: un po' schematica (manichea, persino!), francamente irritante per chi si sia abituato alle sottigliezze del pensiero proustiano. Da un lato l'esistenza, tutta sviluppata secondo linee orizzontali. L'esistenza rapida, senza pause che possano accogliere il germe, l'abbozzo d'una nostalgia. (C'è una separazione assoluta fra i diversi tempi e fra i diversi luoghi della vita del Narratore - lo ha ben mostrato Poulet⁶⁶ -, per cui l'uno esclude l'altro. Quando è a Balbec egli sembra cancellare dalla memoria ogni traccia delle abitudini parigine, che gli sembrano lontane, appartenenti a una storia non sua. E ciò vale per qualunque cambiamento, nel quale si consuma all'istante ogni residuo di ciò che esisteva prima⁶⁷). Ebbene, si diceva: da un lato l'esistenza piatta, superficiale. Dall'altro, la letteratura: che come una crepa sempre più profonda ha spaccato quella superficie, e ha scoperto una miniera di diamanti. Se la corsa nell'avvenire è stata falsa: poiché ha costruito e distrutto, e costruito ancora, e ancora distrutto tutti i suoi miti; la discesa nel sottosuolo, per contro, è vera: ciò che giunge a svelare non sarà smentito.

Distinzione manichea. Appassionata e volgare come ogni ideologia. Ma in un romanzo come la *Recherche* che non si prefigge scopi didascalici, il pregiudizio che s'incontra nei ragionamenti più fini, il

65 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 474.

66 "Rien n'est plus tragique chez Proust que le sentiment du temps négateur et de l'espace séparateur, qui sans cesse au cours du roman se manifeste entre les moments, entre les lieux, entre les êtres... La mort est partout présente dans l'univers de Proust. On la perçoit par tous les trous dont l'oeuvre se trouve criblée. L'impossibilité d'être partout à la fois, le manque d'ubiquité, apparaissent à Proust comme la preuve la plus évidente de la mortalité de l'homme" (G. Poulet, *Proust et la répétition*, in "L'Arc", 47, 1971, p. 9).

67 Ne *Le Côté de Guermantes*, il Narratore descrive il trasloco della sua famiglia in una nuova casa. Evento che getta Françoise nella più cupa disperazione, e invece lascia lui completamente indifferente: troppo impegnato nell'impresa di rendersi familiari i nuovi oggetti, i nuovi odori, le polveri depositate sulle nuove tappezzerie, per poter sprecare energie nel rimpianto delle consuetudini abbandonate: "moi qui assimilais aussi difficilement les nouvelles choses que j'abandonnais aisément les anciennes" (*Le Côté de Guermantes*, II, p. 309).

partito preso, la faziosità diventano più attraenti di qualunque analisi obiettiva. Il culto delle profondità, nel disprezzo dei fenomeni, era per il Narratore, più che una convinzione filosofica, uno stratagemma per giustificare le sue mancanze. Se la verità è nel fondo scuro delle apparenze, non bisogna turbarsi davanti all'insensatezza delle cose visibili: anzi, sarebbe un grave rischio capirle, perché tale conoscenza ci soddisferebbe, impedendoci di cercare ancora, cercare dentro, sotto. Ebbene, anche l'ossessiva contrapposizione fra l'arte: che mira al Vero e lo colpisce al cuore, e l'esistenza che programmaticamente lo schiva, rifiutandosi di affrontarlo, serve come enorme copertura d'un peccato d'impotenza: il Narratore non sa governare la sua vita, essa gli sfugge di mano, lo sorprende, lo sgomenta.

Basta rileggere la frase famosa che abbiamo citato, ponendo un'attenzione particolare ai nessi impliciti che vi compaiono: la vera vita, la vita finalmente scoperta e rischiarata, la sola vita di conseguenza pienamente vissuta è la letteratura. Il soggetto della frase è una nozione generica: "vraie vie", espressione che di per sé vuol dire tutto, e niente. Ma le due successive ripetizioni del termine "vie" ne dilatano il senso, chiarendolo progressivamente, prima che la frase giunga al suo compimento attraverso il predicato nominale: "c'est la littérature". Avendo trovato il filo di questa struttura sintattica in apparenza molto piana, ma sotterraneamente mossa da lievi sfumature, ci appaiono i significati della proposizione.

Anzitutto scopriamo che la *vita vera* è una vita scoperta: e la letteratura è giustappunto qualcosa che viene fuori dal niente. Prima non c'era, ora esiste, solida come un reperto che sia tornato alla luce. Nell'esistenza invece mai nulla esce davvero dal suo nascondiglio. Di tanto in tanto era sembrato al Narratore che qualcosa si rivelasse: la distrazione furtiva d'una donna amata, la quasi impercettibile stanchezza nello sguardo d'un malato, la sbavatura nel perfetto contegno d'uno snob gli erano parsi segnali d'una verità prossima a mostrarsi. E invece no. Tutto era passato senza lasciare impronte indelebili: nessun giudizio sulla realtà poteva considerarsi definitivo, e diventare un insegnamento per il futuro.

Vita vera significa per Proust una vita illuminata dalla comprensione: l'esistenza reale che non s'è lasciata impigliare nelle reti della conoscenza è perciò inautentica. È vita autentica la scrittura, invece,

poiché è un atto profondamente razionale e ordinatore, anche quando si limiti a registrare il caos. Lo stile è comunque dominio, intelligenza⁶⁸.

Del termine “vraie vie” c’è poi un ulteriore allargamento semantico, indicato dalla locuzione “par conséquent”. Si è detto che la letteratura è l’unica vita autentica di cui disponiamo poiché, avendo potuto scoprirla e rischiararla, è la sola che riusciamo a capire. Ebbene, proprio per questo - ecco il passaggio decisivo - è l’unica che riusciamo a vivere pienamente. L’altra, quella reale, non ci appartiene. Non la comprendiamo: *dunque*, non la viviamo. È una vita falsa, così come ci appaiono false certe parole che pronunciamo senza sentirle nostre: tuttavia le abbiamo pronunciate, e saranno pur scaturite da un pensiero che ci ha sfiorato la coscienza prima di fuoriuscire dalle labbra.

È consolante ritenere vero solo quel che ci è familiare. Lo strano, l’insolito, l’imprevisto sono mendaci. Il Narratore, quando vuol presentarci l’attimo di più intensa felicità che abbia vissuto, ci racconta una condizione di *déjà-vu*. Il miracolo della “madeleine” non ha nulla di conturbante: è un incantesimo domestico... Pensiamo invece a come gli apparivano sinistre e barbariche le ombre colorate che la lanterna di Golo allungava sul soffitto della sua stanza. “Je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j’avais fini par remplir de mon moi”⁶⁹.

* * *

Alla fine il Narratore vuol vendicarsi di un mondo reale che si è rifiutato di ospitarlo. Ed è con spirito di rivalsa che lo dichiara inau-

68 Spitzer (*Stilstudien*, cit.) riteneva che la struttura della frase proustiana, pur nella sua estenuante complessità, non suscitasse nel lettore un senso di angoscia. Perché contemporaneamente al caos d’una realtà aggrovigliata, slabbrata, sempre esorbitante dalle categorie di cui dispone il pensiero, essa esprimeva l’ordine che ha infine trionfato su questo magma ingovernabile. “Una grande pace, un senso di eternità parla da queste strutture sintattiche, nonostante tutte le tensioni che vi erano state a bella posta inserite” (p. 235).

69 *Du côté de chez Swann*, I, p. 10.

tentico. Quando si arriva a queste pagine è impossibile sottrarsi alla sensazione che, un po' in malafede, lo scrittore stia tentando di persuadere e persuadersi della bontà della propria ricerca. Culminante nella meta del Tempo ritrovato. Ma è davvero convinto il Narratore d'aver rinvenuto nell'arte il senso di tutti i sensi? È stato davvero il romanzo il fine cui, imperscrutabilmente, tendeva tutta la sua esistenza? E perché mai l'amore, l'abbandono, la disillusione, l'oblio, la malattia, la stupidità, il cinismo, l'indifferenza sarebbero falsi, e sarebbe vera soltanto questa luce da teatro che adesso li mette in scena dando loro quell'ordine di cui erano privi⁷⁰?

70 L'idea che Proust sia in qualche modo consapevole della propria malafede ci viene suggerita, un po' arbitrariamente, da una piccola avventura filologica. L'edizione curata da Tadié presenta infatti un'importantissima modifica nel passo da noi analizzato: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature". La vecchia edizione curata da Clarac e Ferré recava la lezione - largamente consolidata e imparata a memoria da intere generazioni di proustiani - "réellement", laddove Tadié legge con sicurezza "pleinement" (Cfr. *Le Temps retrouvé*, IV, p. 1182). Ebbene, la frase si carica d'imprevisti significati per il lettore nel cui ricordo è stampata la versione precedente. "Pleinement" suona come un'attenuazione di "réellement". Il concetto capitale espresso dalla frase ne esce ridimensionato. La letteratura sarebbe la sola vita vissuta *realmente*? Allora l'esistenza è stata, oltre ogni dubbio, falsa: una lunga recita in cui non siamo stati nemmeno capaci d'immedesimarci a fondo nel ruolo. La letteratura sarebbe la sola vita vissuta *pienamente*? Ciò vuol dire che la nostra storia l'abbiamo sperimentata a metà: stando un po' fuori e un po' dentro, un po' fingendo, un po' dicendo la verità. A prima vista, questo cambiamento di avverbio delude: la frase pare assai meno incisiva; più brutta, forse. Diventa difficile farne uno slogan per letterati impauriti dalla prospettiva di vivere. E tuttavia, a ben guardare, ridonata alla sua forma originaria, la frase acquista un altro tipo di bellezza: quella d'un pensiero in apparenza saldo che d'improvviso notiamo scosso, lievemente, dal dubbio. Per tutto il corso della *Recherche* Proust ha sostenuto la contrapposizione netta fra l'arte e la vita. La prima sarebbe *reale*, l'altra *irreale*. Ma qui, proprio al momento di trarre le conclusioni, certi convincenti vacillano, e quell'antitesi forte e inequivocabile (che l'avverbio "réellement" confermava totalmente: di qui forse l'errore di lettura dei primi editori!) si fa più debole e sfumata. Nostalgia dell'esistenza, pentimento? Chissà. Magari soltanto consapevolezza di aver fallito là dove più gli interessava riuscire: nella conoscenza del mondo, nell'amore, nel piacere. Coscienza del fatto che la letteratura è un rimedio parziale e non l'antidoto al veleno: è una vita solo un po' più densa, più ricca. Non l'unica salvezza; l'unica verità.

Forse anche il Narratore è sfiorato dal dubbio, ma egualmente ha bisogno d'inventarsi un riscatto: lui che s'accompagna a un corpo opaco e oscuro, lui incapace di godere, o anche solo di toccare la realtà: impossibilitato a parteciparvi. Lui separato dai suoi occhi e dalle sue mani, dalle sue frasi, dalle smorfie del suo viso. È obbligato a inventarsi un riscatto. Perciò rifiuta il suo corpo, e parla d'un io profondo che si rivelerebbe proprio nell'opera, sciolto ogni legame col mondo esterno⁷¹. (E quale legame col mondo esterno più forte del nostro corpo? Sempre bisognoso e perciò sbilanciato fuori da sé, aperto, esposto allo sguardo degli altri). E quest'io profondo sarebbe l'unico vero io, così come l'opera d'arte, da cui è stato generato, è la vera vita. Mentre l'io reale: lacunoso, inabile a vivere, era poco più che un travestimento a beneficio della società. Anche l'io innamorato era un falso. Un vero paradosso. Ma alla fine della *Recherche* il bisogno d'una *verità che resti* è fortissimo; almeno quanto il senso di morte che incombe su qualunque atto o semplice pensiero.

Bisogno di solidità. E non rimane che l'arte per soddisfarlo.

Rileggiamo ancora una volta il passo da cui il nostro discorso ha tratto origine.

Telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps, non pas opaque et obscur comme eût été le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une oeuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée, et rendaient les mouvements de cette course légère que Robert avait déroulée le long du mur, aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise⁷².

Di questo brano abbiamo considerato solo il chiasmo costruito attorno alla parola "corpo". Ma la figura di Saint-Loup non genera soltanto l'incrocio retorico dei quattro aggettivi: opaco, oscuro, si-

71 "Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices" (*Contre Sainte-Beuve*, cit., pp. 221-2). "Moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel" (*Op. cit.*, p. 224).

72 *Le Côté des Guermantes*, II, p. 707.

gnificativo, limpido. Essa è anche uno dei termini della successiva comparazione. Il corpo di Robert lascia trasparire le sue qualità aristocratiche, esattamente come un'opera d'arte fa intuire la "potenza industriosa ed efficiente che l'ha creata"⁷³. A prima vista ci sembra una di quelle frasi solenni, pronunziate a voce alta e con ampi gesti delle braccia da Charlus, per glorificare, al modo degli esteti, il corpo umano (quello maschile, nel suo caso): che è bello perché sembra una scultura. Il cuore dell'ideologia decadente: la natura ha tanto maggior valore quanto più si riesce a immaginarla come splendido artificio. Ma in quella similitudine c'è in realtà una concezione dell'atto creativo che non si addice alle mollezze del decadentismo. A costruire la bellezza artistica sarebbe una "potenza industriosa ed efficiente": idea veramente *economica* dell'arte! Anche *sana*: se consideriamo il fatto che l'opera sta dalla parte del corpo significativo e limpido di Saint-Loup, non di quello opaco e oscuro del Narratore.

Il rimpianto della Salute è al centro di tutta l'opera proustiana. La sua teorizzazione più importante è forse quella che leggiamo nel *Contre Sainte-Beuve*, dove si descrive un muscolo mentale in grado di estrarre i ricordi dalle profondità della memoria e tenerli stretti a sé, perché costituiscano la materia del lavoro letterario. Un muscolo così prezioso - dice Proust - dovrebbe esser tenuto in esercizio⁷⁴. E invece rischia d'irrigidirsi, giorno dopo giorno, nei movimenti coatti e ripetuti che impone la malattia nervosa.

Si può però ragionare in modo opposto; e Proust lo fa sul finire del romanzo, quando ringrazia la sua malattia d'averlo sottratto alle tentazioni della vita: se avesse vissuto, se avesse *saputo vivere*, non avrebbe scritto. E la ringrazia - aggiungiamo - anche per avergli intorbidato la mente, depositandovi resti di pensiero; fisime, manie. Per liberarsi da quest'oppressione l'intelligenza ha dovuto spingersi molto in profondo. Una ragione sana, lucida e brillante, si sarebbe forse accontentata di esplorare la scorza del mondo.

Stando però alla similitudine considerata, è certo che l'arte occuperebbe il versante della salute. (Niente di straordinario: Proust ha

⁷³ Cfr. *ivi*.

⁷⁴ Cfr. *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 312.

un illustre antecedente nel Baudelaire della *Muse malade*⁷⁵). Si tratta solo d'una formulazione primitiva, in seguito sconfessata? Non esattamente. Si può forse andare oltre, nell'interpretazione del passo. Il Narratore afferma che da un'opera d'arte *traspare* la potenza industriale ed efficiente che l'ha creata. Questo può voler dire che un prodotto artistico riflette *soltanto* l'atto energico ed efficace che l'ha voluto: non gli stenti, le indecisioni, gli arresti vertiginosi dell'ispirazione, i rimaneggiamenti che pure hanno dovuto far parte del suo costruirsi. Alla fine l'opera esprime, comunque, una sua pienezza. A tal segno che pare uscita da una mano sicura, senza incertezze. Chi legge si presta a un colloquio immaginario con quest'entità metafisica che è l'Autore: non colui che in un tempo più o meno lontano si è fisicamente seduto alla scrivania e ha progettato un romanzo, l'ha abbozzato, scritto, corretto, diviso in sezioni, gli ha dato un titolo. L'Autore è invece chi parla da quelle pagine perfettamente stampate, rispondendo ogni volta che lo interroghiamo per poi tacere non appena chiudiamo il libro. L'Autore è un superuomo, un essere senza difetti che fa sempre, e subito, la scelta giusta (che ne sappiamo di quanto gli è costata una frase, una piccola e insignificante frase?).

Allora è proprio questo che il Narratore vuol diventare. Un autore⁷⁶. Che sotto lo sguardo incantato d'un lettore si muova fra le paro-

75 "Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé / Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté". Così il poeta si rivolge alla sua Musa malata di nervi, tormentata da ossessioni, paure. E invoca per lei la salute: pensieri costruttivi.

76 Dall'opera d'arte nasce - secondo Proust - una nuova soggettività. Anche Valéry era dello stesso avviso: "Qui vient d'achever un long ouvrage, le voit former enfin un être qu'il n'avait pas voulu, qu'il n'a pas conçu, précisément puisqu'il l'a enfanté, et ressent cette terrible humiliation de se sentir devenir le fils de son oeuvre" (P. Valéry, *Tel Quel in Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard ["Bibl. de la Pléiade"], t.II, 1960, p. 673). La posizione dei due scrittori sembra però sfociare in un assurdo logico: com'è possibile che l'io creatore dell'opera sia da essa generato e dunque, anziché precederla, si sviluppi dopo, quando l'opera è conclusa? È l'interrogativo che si pone Enrico Guaraldo (*Il Gran Distratto. Paul Valéry e la scrittura laterale*, Milano, Franco Angeli, 1994): "Certo, è un paradosso: quell'io creatore che dà vita all'Opera e dovrebbe quindi trovarsi alle sue radici sembra apparire, invece, *dopo* l'Opera! Ma come farebbe una causa ad appartenere al futuro e non al passato?" (p. 94). La sua risposta: "Identificandosi con uno slancio che

le come Saint-Loup in mezzo ai tavoli del ristorante. Leggero, e bello.

La speranza dell'opera d'arte è per lui, in fin dei conti, speranza d'un corpo nuovo che neghi quello precedente. Barthes sostiene che lo stile è la trasmutazione della carne d'uno scrittore, e degli umori che la percorrono⁷⁷. Diventando artista il Narratore sentirà il suo corpo trasformato in un reticolo di frasi, governato da scansioni, armonie segrete, riempito d'immagini che saranno anche, miracolosamente, la sostanza della sua anima. L'armonia sognata, fra mondo psichico e mondo fisico, della quale godono gli esseri sani, si realizzerà anche in lui.

Così le occasioni fortuite nelle quali il Narratore era riuscito a smaterializzare la realtà vengono riconquistate grazie a un atto cosciente. È il progetto artistico che tutte le ingloba. Ripercorriamole rapidamente. Noteremo che la scrittura è uno *sguardo obliquo* sul mondo: e l'opera è un paese immaginato da uno scorcio di campanile alla finestra! La scrittura è *voyeurismo*: grande occhio bramoso che spia la realtà scegliendo i punti di vista più impensati, e così facendo la disseziona, la spolpa a suo piacere, ne fa una sequenza arbitraria di scene e parole. La scrittura è *memoria analogica*, asso-

significchi spostamento ininterrotto dal presente" (*ivi*). L'uomo nuovo - l'Autore - è un io sbilanciato in avanti, proteso verso la costruzione della bellezza, un io impegnato nello sforzo inesausto di andare oltre la sua storia: "La creazione obbliga a ricordarsi della storia *ma senza cessare mai di restare nel futuro*" (*ivi*).

77 Dice anche di più, Barthes. Afferma ad esempio - e la notazione si rivela straordinariamente suggestiva per la nostra ricerca: "Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière" (*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1972, p. 13). C'è secondo Barthes un rapporto strettissimo, necessario, fra certi stilemi automatici, irriflessi d'uno scrittore e il suo modo di sentire la propria corporeità, la propria materialità. Quest'idea mi offre lo spunto per porre un quesito cui mi propongo di rispondere in un prossimo lavoro. Se chi racconta sente il proprio corpo e tutto ciò che lo riguarda come un ostacolo da superare, allora le parole con cui racconterà, le frasi che costruirà rifletteranno quest'esigenza di abolire la materia. Si potrebbe di qui arrivare a sostenere che anche lo stile della *Recherche* è *smaterializzante*?

ciazione di idee. È anche scarto dalle leggi di natura: *confusione* fra terra e mare, come nei quadri di Elstir.

La scrittura è infine raggiungimento d'una suprema distanza da se stessi, dalla propria vita.

L'Autore non salva l'Uomo. Lo mette fra parentesi.

Che eccesso di ottimismo. Non possiamo dimenticare l'ambiente funebre che ospita il gran finale della *Recherche*. La processione di cadaveri viventi della "matinée" non sfila invano davanti agli occhi del Narratore. È vero, quel giorno l'idea dell'arte s'insedia stabilmente nei suoi pensieri, ma porta con sé un'altra idea, assai più ingombrante, che lo assorbirà come una vocazione. La paura della morte: l'altro regalo della "matinée". "Cette idée de la mort s'installe définitivement en moi comme fait un amour"⁷⁸.

Di morte si nutre, secondo Proust, la letteratura. Che tipo di morte? Quella che ogni linguaggio produce: morte come tradimento radicale che le parole effettuano nei confronti dell'esperienza. Come negazione dell'esistente, stravolgimento del reale. *Rientro* nel grembo. È così che si configura il progetto letterario. E questa morte che reca in sé lo fa, per paradosso, immortale. Leggendo i *Mémoires d'outre-tombe* Proust s'entusiasmava di quello slancio con cui l'Uomo evade da se stesso per diventare il Poeta: colui che non può più morire: "Au moment même où il se dit anéanti, il s'évade, il vit d'une vie où l'on ne meurt point"⁷⁹. Non si muore, è vero, ma nemmeno si vive più.

A quale parte dell'uomo la letteratura garantisce eternità?

Il Libro non sarà l'antidoto alla vecchiaia. Non deve ingannare la vicinanza dei due temi: il tempo che manda in rovina e l'arte che costruisce per la posterità. Non c'è fra essi un rapporto di causa-effetto. (L'assenza del legame di causalità è il fondamento della *Recherche*). Anzi, per un istante, la scoperta traumatica del Tempo sembra scombinare tutti i piani del Narratore: che aveva appena scelto di descrivere certe misteriose realtà extratemporali.

⁷⁸ *Le Temps retrouvé*, IV, p. 619.

⁷⁹ *Essais et articles in Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 652.

La letteratura non è nella *Recherche* la risposta a una domanda improvvisamente enorme: quella sulla Fine. E lo si evince anche dall'ordine con cui sono raccontati i fatti: il Narratore si scopre prima artista, e poi, con sua sorpresa, tutt'a un tratto, vecchio. L'arte non si libera mai, nella *Recherche*, dall'abbraccio con la morte. Non c'è salvezza, e anche la gioia dell'atto creativo è incupita dalle sue tristi frequentazioni.

* * *

Sbarazzarsi del proprio corpo: è stato questo il miraggio incontro al quale è corso il Narratore, immaginandosi, un giorno, libero di poter dormire senza badare al proprio sonno, e capace di accostare una donna e darle un bacio senza sentirsi improvvisamente estraneo alla propria bocca. A un certo punto il miraggio ha assunto le fattezze d'un'opera da scrivere, che avrebbe fatto di lui un uomo nuovo: l'Autore; e il Malato sarebbe stato respinto, assieme alla carcassa del corpo.

Ma l'arte, a ben riflettere, non ha mezzi contro la realtà: che è troppo pesante perché una bella forma la sostenga, e dispone di troppe risorse per poter essere sconfitta in via definitiva. L'invincibilità del corpo ne è la prova. Così come aveva ostacolato il desiderio di viaggiare, i contatti amorosi, e talvolta persino il godimento estetico, ora il corpo sferza l'ultimo attacco, a cancellare il sogno dell'arte. "Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences égoïstes de l'oeuvre"⁸⁰. Il romanzo da fare diventa un pensiero inopportuno, è simile a un figlio di cui una madre morente deve ancora occuparsi, ma che non le dà più alcuna gioia⁸¹. Anche l'arte è vittima della stanchezza: a inseguirla sono ormai forze sfibrate da lunghi patteggiamenti con la malattia. Il Narratore si accinge all'impresa fra mille dubbi, e paure che un destino indifferente ai suoi programmi lo costringa all'incompiutezza. Se

80 *Le Temps retrouvé*, IV, p. 619.

81 Cfr. *ivi*.

però il caso - soltanto il caso - vorrà, egli potrà scrivere l'Opera. E lasciare a quanti la leggeranno il compito di far sparire il suo corpo.

Indice dei nomi

Apollinaire, G., 52.
Aristotele, 60.
Balzac, H. de, 91, 92 e n., 93 e n.
Barthes, R., 132 e n.,
Baudelaire, Ch., 28, 54n., 58, 77, 115, 116 e n., 131.
Béhar, S., 17n.
Beretta Anguissola, A., 98n., 109n.
Bergson, H., 53n., 60n.
Berto, S., 84n.
Bettelheim, B., 32n.
Blanchot, M., 111 e n.
Bonnetoy, Y., 99 e n., 111 e n.
Botticelli, S., 82, 91.
Bréal, M., 48n.
Carpaccio, V., 57.
Cartesio, R., 15, 21.
Chardin, Ph., 10 e n., 11n.
Chateaubriand, R. de, 133.
Clarac, P., 128n.
Compagnon, A., 44n.
Curtius, E. R., 54n.
Dante, 49, 50, 61n.
Debenedetti, G., 52n.
Deleuze, G., 23n., 120n.
Descombes, V., 84n.
Dostoevskij, F., 90.

Ferrand, M.-M., 17n.
 Ferraris, M., 110n.
 Ferré, A., 128n.
 Fiser, E., 53n.
 Flaubert, G., 121.
 Foucault, M., 16n.
 France, A., 90.
 Freud, S., 103.
 Galateria, D., 109n.
 Galimberti, U., 12n., 15 e n.,
 28n., 51n.
 Genette, G., 57, 58n., 61n.
 Ghirlandaio, D., 82.
 Giorgi, G., 32n., 115n.
 Girard, R., 97 e n.
 Goncourt, E. e J., 56, 72n, 88.
 Guaraldo, E., 120n., 131n.
 Hegel, G. W. F., 10n.
 Henry, A., 123n., 124n.
 Husserl, E., 15, 28n., 75.
 Kafka, F., 55.
 Kolb, Ph., 14n.
 Laing, R. D., 12n.
 Lamartine, A. de, 54n.
 Larbaud, V., 53n.
 Leconte de Lisle, Ch-M., 88.
 Lelong, Y., 55n.
 Macchia, G., 84n., 110n.
 Mallarmé, S., 110 e n.

Mann, Th., 10, 11.
Mavrakis, A., 118n.
Megay, J. N., 60n., 61n.
Mendelson, D., 121n.
Merleau-Ponty, M., 16n.
Miguet-Ollagnier, M., 48n.
Monet, C., 84, 119.
Montaigne, M. de, 34 e n.
Moore, G. M., 72n., 73n.
Müller, F.M., 48n.
Musil, R., 11.
Musset, A. de, 88.
Nerval, G. de, 121n.
Nietzsche, F. W., 7.
Orlando, F., 64n.
Platone, 7, 15, 53 e n., 54n.,
114.
Poulet, G., 125 e n.
Racine, J., 79.
Renoir, P.-A., 119.
Rey, P.-L., 85 e n.
Ribot, Th., 23n.
Richard, J.-P., 29n., 67n.
Robbe-Grillet, A., 32n.
Rousseau, J.-J., 32 e n., 42n.
Rousset, J., 63n., 64n., 92n.,
124.
Ruskin, J., 84n., 90.

Sainte-Beuve, Ch. A. de, 64n.,
84n.
Sand, G., 104, 105, 115.
S. Anselmo, 50.
Sartre, J.-P., 21.
Schilder, P., 13n., 16n., 20n.,
21n.
Schopenhauer, A., 97n., 98n.
Seurat, G., 119, 120n.
Shakespeare, W., 34.
Solmi, S., 34n.
Spitzer, L., 56n., 127n.
Starobinski, J., 32n.
Svevo, I., 11.
Tadié, J.-Y., 9n., 128n.
Taine, H., 41n.
Tintoretto, 82.
Tiziano Vecellio, 57.
Turner, J. M. W., 84, 102, 104.
Valéry P., 131n.
Venturi, L., 120n.
Vermeer, J., 78, 118n.
Virgilio, 49, 50.
Wagner, R., 43, 53n.
Whistler, J., 84.
Wyzewa, Th. de, 53n.
Zima, P., 97n.

1794. Il testo ritrovato. *Collana del Centro per la teoria e la storia dei generi letterari*

1. Elisabetta Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni '20*
2. A. Briganti, C. Cattarulla, F. D'Intino, *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*
3. Gioia Sebastiani, *Letteratura 1937-1947. Indici*
4. Angela Guidotti, *Specchiati sembianzi. Il tema dei gemelli nella letteratura*
5. Maria Stella, *Momenti di visione. Identità poetica e forme della poesia in Thomas Hardy: ottanta liriche con testo a fronte*
6. Enrico Guaraldo, *Il gran distratto. Paul Valéry e la scrittura laterale*
7. Alessandra Briganti, Camilla Cattarulla, Franco D'Intino, *Stampa e letteratura. Spazi e generi nei quotidiani italiani dell'Ottocento*

1052. *Collana di letteratura, diretta da Giulio Ferroni, Carlo Ossola, Amedeo Quondam, Mario Ricciardi*

1. Mario Ricciardi, *Giacomo Leopardi: la logica dei «Canti»*
2. Giorgio Bárberi Squarotti, *L'onore in corte. Dal Castiglione al Tasso*
3. Paolo Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*
4. Franco Fido, *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*
5. Lucia Lazzerini, *Il testo trasgressivo. Testi marginali, provocatori, irregolari dal Medioevo al Cinquecento*
6. Giorgio Bárberi Squarotti, *Il sogno della letteratura*
7. Michel Butor, *Lezioni e risposte sulla letteratura. Il seminario di Padova (1985)*, tr. it. di A. Zenone-Inaudi
8. Niva Lorenzini, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*
9. Arcangelo Leone de Castris, *Estetica e politica. Croce e Gramsci*
10. Alessandra Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*
11. Ugo M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. «Le confessioni d'un Italiano» e la forma-romanzo nell'Ottocento*
12. Paolo Simoncelli, *Il cavaliere dimezzato. Paolo del Rosso «fiorentino e letterato»*
13. Paolo Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*
14. Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*
15. Giorgio Petrocchi, *Itinerari danteschi. Premessa e cura di Carlo Ossola*
16. Marziano Guglielminetti, *A chiarezza di me. D'Annunzio e le scritture dell'io*
17. Marco Santagata, Stefano Carrai, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*
18. Ilaria Gallinaro, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*
19. Silvana Tamiozzo Goldmann, *Lo scapigliato in Archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*
20. Beatrice Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi. 1787-1794*
21. Angelo Jacomuzzi, *L'imgo al cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*

291. *Collana di Critica letteraria e linguistica*

1. Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*
2. Rossana Dedola, *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*
3. Carlo Caruso (a cura di), *Paolo Rolli. Libretti per musica*. Edizione critica
4. Giusi Baldissone (a cura di), *Biblioteca. Metafore e progetti*. Scritti di G. Accornero, K.F. Allam, G. Baldissone, G. Berta, L. Bosio, A. Cardin, R. Chartier, M. David, A. Gilardino, M. Melotti, R. Molinari, G. Morghen, F. Portinari, T. Repetto, F.M. Ricci, M. Ricciardi, P. Verri
5. Lorenzo Polato, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*
6. Patrizia Calefato, *Europa fenicia. Identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica*
7. Gruppo Laboratorio, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*
8. Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*
9. Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*
10. Bruno Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal «Novellino» alla «Commedia» ai novellieri del Trecento*
11. Eleonora Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*